3

Bs. Aires. Marzo 1952

NUESTRA ARQUITECTURA





Oficina para la transmisión de pedidos:
Edificio Banco de Boston
Buenos Aires

601S



Vista del hermoso y original edificio destinado a Casa de Gobierno.

REPUBLICA DE LOS NIÑOS

En estación Gonnet, sobre camino Gral. Belgrano - La Plata

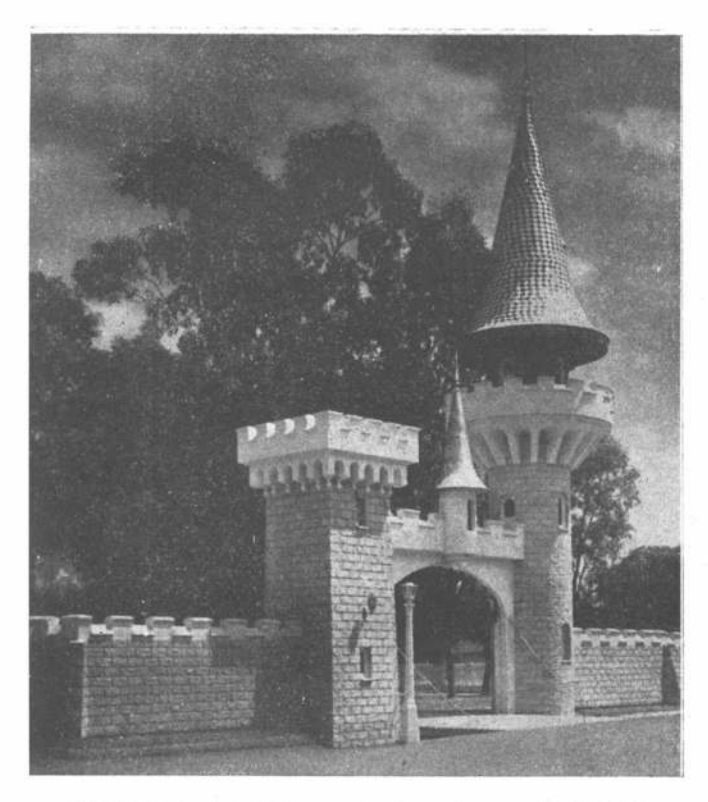
En Gonnet, a pocos kilómetros de la ciudad de La Plata, y encuadrada por frondosa arboleda, se levanta una República de ensueño: la REPÚBLICA DE LOS NIÑOS.

El arte y la fantasía de geniales arquitectos, ha convertido allí en realidad lo que pareciera más bien el ensueño de un cuento de hadas: la construcción de una ciudad fantástica para contribuir a la formación y también a la alegría y el esparcimiento de nuestro mundo infantil. Para ello no se han regateado esfuerzos y se han sorteado y vencido infinidad de dificultades, resolviendo problemas de orden técnico y también de orden material para llevar a feliz término esta obra tan original y tan fuera de los moldes, que podríamos decir usuales, en la industria de la construcción.

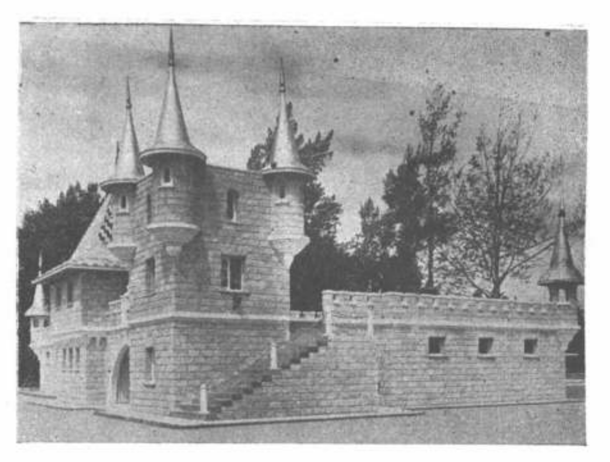
En efecto: todo allí es "distinto". Empezando por la construcción de los edificios en escala reducida y en proporciones adecuadas para que puedan ser utilizados por los niños, y terminando por el estilo de cada uno de ellos, que fōrman un bien logrado y homogéneo conjunto dentro de su diversidad, pues al lado del legendario castillo medioeval de gruesos muros de piedra, se levantan airosos palacios de finas líneas góticas fabulosos alcázares de reminiscencias orientales, 6 modernos estadios para la práctica de los deportes, piletas de natación, estación del ferrocarril y hasta un pequeño aeropuerto, con todos sus servicios.

Los directores de esta obra, de características tan singulares, han debido estudiar y seleccionar, uno por uno, los más diversos materiales, para dar, en cada caso, con los más adecuados al tipo de construcción a la cual se destinaba, y en más de una ocasión han debido encontrarse con serias dificultades para hallar el más indicado y salir airosos de su difícil cometido, ya que muchos de ellos no eran de uso corriente en la industria de la construcción, y tuvieron que hacer, antes de adoptarlos, numerosas pruebas y ensayos para asegurarse el éxito. Muchos de estos materiales han quedado ahora definitivamente consagrados ya como indispensables para el futuro.

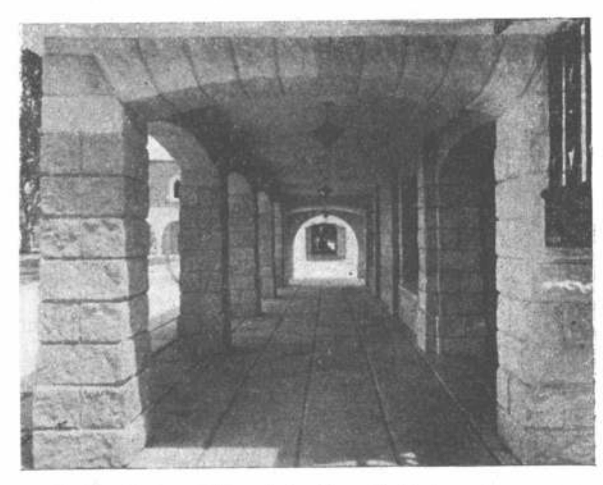
Uno de los aciertos más notables, ha sido, sin duda, el empleo de la PIEDRA RÚSTICA QUERALTIC, para todos los revestimientos exteriores de los edificios, pues con ello se ha contribuído a realzar la sobriedad y nobleza del armonioso conjunto arquitectónico, resolviendo a la vez problemas de orden material y económico y el no menos importante del factor tiempo, pues de haberse empleado piedra natural, su precio hubiera sido tres veces más elevado y no hubiera podido entregarse la obra terminada en el plazo establecido.



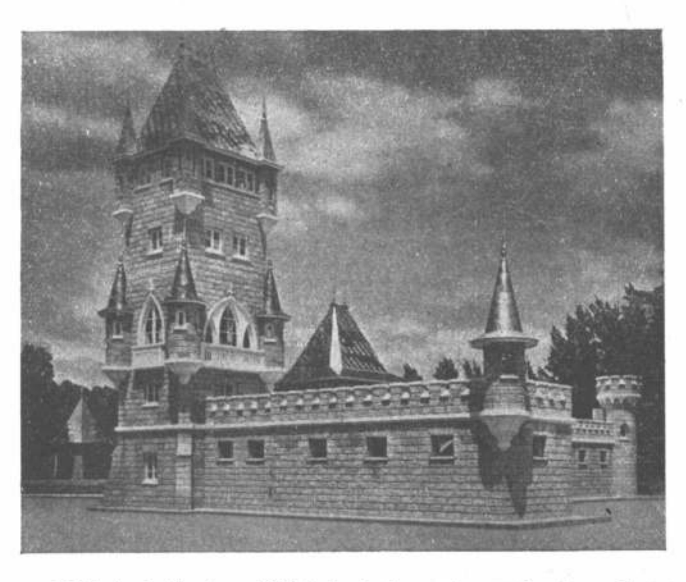
Detalle de la imponente puerta de acceso a esta República de ensueño.



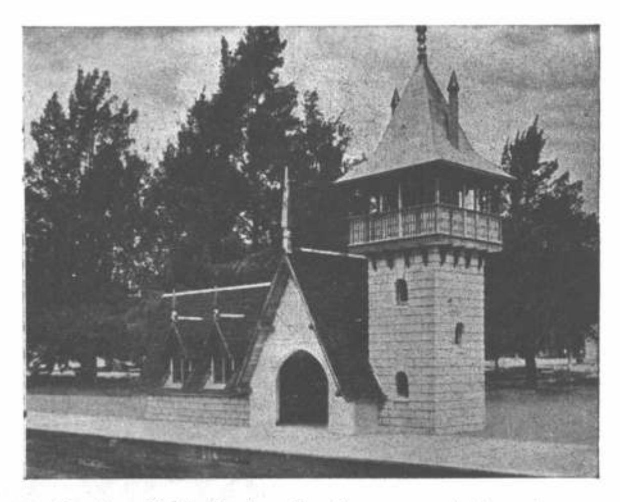
Vista del edificio destinado a Ministerio de Marina en la República de los Niños construída en estación Gonnet, sobre el camino Gral. Belgrano-La Plata.



Detalle de los pórticos de la Plaza Central en el que puede apreciarse la belleza del revestimiento de piedra rústica Queraltic con que se terminaron las paredes y los pilares.

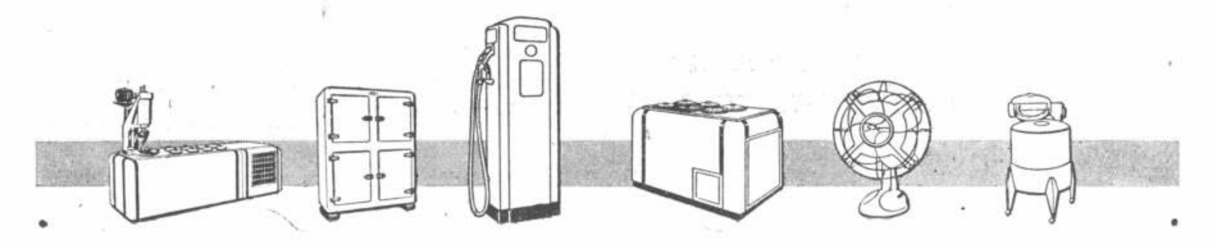


Edificio destinado a Ministerio de Guerra que, a igual que los demás que comprende la República de los Niños, ha sido construído en escala reducida y en proporciones adecuadas para ser utilizado por los pequeños habitantes.



Construcción destinada a la Aduana que, juntamente con la serie de edificios que constituye la República de los Niños, forma un bien logrado y homogéneo conjunto arquitectónico rodeado de una frondosa arboleda.


PROYECTO DE CONSTRUCCION (Materiales Monolit)
PARA SU PROBLEMA...
...Una solución definitiva...
CON LOS PRODUCTOS
MONOLIT
(amianto - cemento)
• Chapas onduladas y lisas.
• Cenefas y babetas.
• Hojas para persianas.
• Canaletas para techos.
• Cañerias para abastecer de agua potable, aguadas para haciendas, e instalaciones sanitarias domiciliarias.
• Depósitos para reserva de agua potable.
• Piezas moldeadas, etc.
COMPAÑIA FIBROCEMENTO MONOLIT S. A. INDUSTRIAL Y COMERCIAL
Fábrica en SAN JUSTO - Pcia. de Bs. As.
Distribuidores Exclusivos: TAMET - Chacabuco 132 - Bs. As.



NOTICIAS

INAUGURASE UNA NUEVA CASA DE DECORACION

El día 26 de abril próximo se realizará la inauguración del nuevo local de la casa "Atelier", en Charcas 684, de esta capital.

El señor Walter Loos, propietario de la casa, ha realizado, para exponer en esa oportunidad, una cantidad de modelos de muebles apropiados para ser construídos en serie.

Se inaugura el nuevo local de "Atelier" cuando se cumplen diez años consecutivos de labor en la Argentina del señor Loos.

•

BERLIN SE RECONSTRUYE

Tres condiciones parecen favorecer la reconstrucción de Berlín que, al decir de los expertos, se opera con un ritmo asombroso. La primera es el aporte de 630 millones de francos belgas dados por el Plan de Recuperación Europea para la reconstrucción de aquella ciudad; la segunda, es el gran espíritu de empresa y los modernos métodos, de los cuales dan testimonio los organismos dedicados a la tarea; la tercera, es la prolongación de la jornada de trabajo.

El plan de reconstrucción para 1951 preveía la edificación de seis millones de casas y la reparación de un número igual de edificios; hasta julio último se había realizado ya el 55 por ciento de ese programa.

No solamente lo construído lo fué con una suerte de modernismo digna de mención, sino que, además, los alquileres no resultan excesivos.

A las familias que aceptan instalarse en edificios sin terminar, se les cobran alquileres muy reducidos hasta tanto finalicen las obras.

(Por gentileza de "La Maison").

•

LOS ESTADOS UNIDOS A LA CABEZA DEL MOVIMIENTO MUNDIAL DE CONSTRUCCION

De los estudios realizados por los ministerios de Trabajo y de Comercio de los Estados Unidos de Norteamérica, surge que durante el año pasado se ha realizado un volumen record de construcciones nuevas.

La iniciación de un número de casas para habitación y de departamentos sin precedentes en aquel país, ha demandado, en 1950, la cantidad de 27.750 millones de dólares, cifra nunca alcanzada anteriormente.

Se ha comenzado la construcción de 1.350.000 unidades de alojamientos no rurales. Asimismo, nunca fué tan numerosa la mano de obra empleada para la edificación, y nunca se libraron tantas toneladas de materiales de construcción como en los últimos doce meses.

(Por gentileza de "La Maison").


Su obra merece la mejor COCINA: CATITA
Cuando en una obra se ven instaladas las Cocinas CATITA, se sabe que se ha elegido lo mejor, y se comenta la actuación del profesional que supo cuidar tán importante detalle. Y, evidentemente, al elegir una Cocina CATITA se ha elegido lo mejor:
1º) Por su solidez y materiales empleados en la fabricación, que aseguran una larga vida en perfectas condiciones.
2º) Por su rendimiento, pues por su diseño perfecto la Cocina CATITA es la que consume menos gas.
3º) Porque en el manejo es la Cocina que proporciona más satisfacciones.
4º) Porque los precios de esta Cocina para su colocación en obras son los más convenientes.
Fabricadas y Garantizadas por:
Industria CATITA Argentina
COMPAÑIA ARGENTINA DE TALLERES INDUSTRIALES, TRANSPORTES Y ANEXOS S.A.
Avda Belgrano 623
T. E. 30-6011
Buenos Aires

UNA VALLA HERMETICA PARA LOS MICROBIOS



EXIJA que tanto en su casa como en las de sus vecinos se instalen cámaras sépticas *herméticas*, y levante una valla infranqueable para los microbios.

La cámara séptica CAM-SEP fabricada con fibrocemento ETERNIT, está hecha de una pieza, y se suministra con una tapa que cierra herméticamente. Es liviana, de eterna duración, simple colocación y de resultado eficientemente positivo, probado a través de muchas instalaciones. Pídanos referencias.

COMPRELA EN EL CORRALON DE SU ZONA

DISTRIBUIDA EXCLUSIVAMENTE POR:

KREGLINGER LTDA.
COMPAÑIA SUDAMERICANA S. A.
CHACABUCO 151 BUENOS AIRES T.E. 33 Av. 2001-8



NOTICIAS

VIAJE DEL PRESIDENTE DE AGAR, CROSS & Co.



El presidente del directorio de Agar Cross & Co. Ltd., señor Valentine C. Fisher, llegó recientemente por vía aérea a esta capital, acompañado por su esposa. El vistante, que viajó por razones vinculadas con la empresa que dirige, permanecerá un tiempo en el país y visitará sucursales, agencias y demás dependencias de la firma.

•

PODRA EMPLEARSE ENERGIA ATOMICA PARA CALEFACCION

En el mes de noviembre de 1951 se publicó en Inglaterra la noticia de que la energía atómica había sido utilizada para calefaccionar una casa de ocho habitaciones ubicada en la estación experimental de Harwell. El experimento consistió en calentar agua con calor obtenido de un reactor de energía atómica —horno dentro del cual se libera la energía nuclear gradualmente— y después hacer circular el agua caliente por el sistema de calefacción de la casa. Al comentar el experimento, el *New York Times* dijo: "A Harwell corresponde el honor de haber sido la primera en dar aplicación útil en ingeniería en la energía atómica".

En el experimento de calefacción de Harwell, y también en otras aplicaciones de la energía nuclear, el problema principal estriba en extraer calor del reactor sin extraer al mismo tiempo los dañosos rayos radioactivos que liberan los átomos al desintegrarse. No es posible calentar el agua directamente haciéndola circular por el reactor porque saldría llena de mortales rayos radioactivos. Se empleó el aluminio para proteger el agua contra la radioactividad. Pero en un experimento similar realizado en Idaho, Estados Unidos de Norteamérica, la dificultad se obvió usando un metal líquino que no absorbe la radioactividad como el agua. Primero se calentó el metal líquido haciéndolo pasar por el reactor, y después el calor que obtuvo se utilizó para generar vapor.

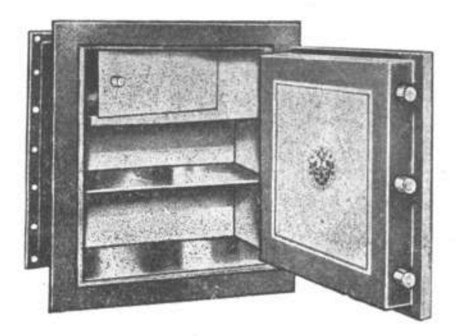
(Por gentileza de "América Comercial")


CUIDADO
CON LA
PINTURA
Use siempre
lo mejor
PINTURAS
ESMALTES
BULL-DOG
BARNICES
B.B.



CAJAS FUERTES
de EMPOTRAR

PROTECCION EN SUS SALIDAS, EN SUS VACACIONES, EN SU AUSENCIA.



Con cerradura a clave numérica, representan triple SEGURIDAD

- Porque no pueden ser transportadas!
- Por su coraza de acero al temple diamante, ¡invulnerable! a prueba de incendios y violaciones.
- Y por la clave numérica de su cierre, con MAS DE UN MILLON DE COMBINACIONES A VOLUNTAD.

ENTREGAS INMEDIATAS



CAJAS Y TESOROS **"BORGES"**

CANGALLO 374 - Bs. As. - 34-8517
MAIPU 86 - Bs. As. - 33-2693

FABRICAS:

Bazurco 2335/45 - Buenos Aires
B. Rivadavia 1160-64 - Avellaneda



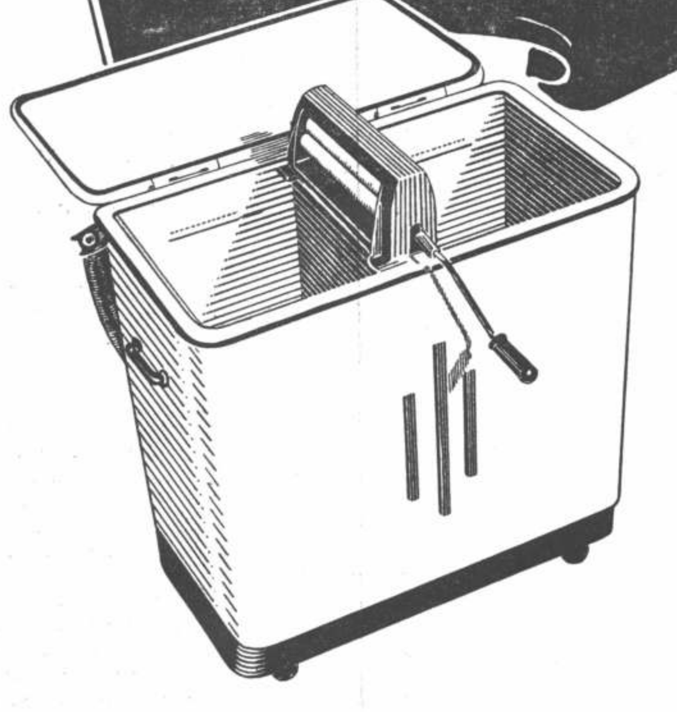
Antes de decidir su compra vea el surtido y los precios que le ofrece

CIA. ARGENTINA BRONCERIA ARTISTICA

EX OFICIALES DE *Castrido & Porretti*

GASCON 715 17 Casi esq. CORRIENTES

el problema del lavado..? con FRIGAT ¡asunto terminado!



CARACTERISTICAS SOBRESALIENTES

- Doble tanque que permite el lavado y enjuague simultáneos.
- Lava la ropa blanca y la de color al mismo tiempo.
- No toca partes mecánicas por lo cual la ropa no se desgasta.
- En 4 minutos y medio lava 5 kilos de ropa, SIN TOCARLA.

El lavarropas FRIGAT representa la solución más completa y económica para el problema del lavado familiar. Con su sistema exclusivo de DOBLE TANQUE permite el lavado y enjuague simultáneos, como tambien lavar la ropa BLANCA y la de COLOR al mismo tiempo.

Por su manejo sencillo y por el resultado notable de su lavado, FRIGAT es el lavarropas que Ud. querrá tener en su casa para olvidarse de una vez por todas que el lavado ES UN PROBLEMA.



BELGRANO 1000
BUENOS AIRES

ZONAS DISPONIBLES

BUENOS AIRES - ROSARIO - MENDOZA - CORDOBA - TUCUMAN - SALTA

NOTICIAS

LA MECANIZACION DE LA INDUSTRIA DE LA CONSTRUCCION

PRIMERA PARTE

Por V. ROISON

Publicamos este artículo por gentileza de la revista belga "L'Habitation".

Las nuevas estructuras, los nuevos materiales y las técnicas de prefabricación aparecen generalmente como dominantes en el problema de la reducción del costo de la habitación. No obstante, no puede separarse del problema la mecanización de la puesta en obra, dominio mal conocido aún en virtud de los múltiples imponderables que lo afectan. Es con el fin de aclarar la cuestión que MM. N. S. Farrow (director, *Howard Farrow Ltda.*) y J. F. Eden (*Building Research Station*, Watford) han presentado al *Building Research Congress* (Londres 1951) una importante memoria consagrada a las "investigaciones sobre el empleo de auxiliares mecánicos en la construcción". Dado el interés de esa comunicación, hemos juzgado útil dar un resumen crítico en estas columnas.

1. Introducción

Es evidente que, por la naturaleza misma de la industria de la edificación, no se puede mecanizar mucho la puesta en obra. Si bien la construcción en serie de casas de un mismo tipo es tratada ya como una fabricación, no es menos cierto que la potencia mecánica utilizada en la construcción inglesa es solamente de 0,5 H.P. por obrero contra una media nacional de 2 H.P. Esa diferencia puede ser llevada a una magnitud lógica por el uso juicioso de auxiliares mecánicos. Si esos progresos son frenados, es preciso atribuirlo al espíritu tradicionalista de las construcciones, al aspecto artístico del trabajo y, a menudo, a las dificultades de amortización del material. Además, mientras los alojamientos no sean estudiados especialmente para permitir la utilización de energía mecánica, ninguna máquina, por perfeccionada que sea, dará satisfacción plena. Aquí, todavía se impone una colaboración sincera entre los arquitectos y los ingenieros.

2. Progresos de la mecanización

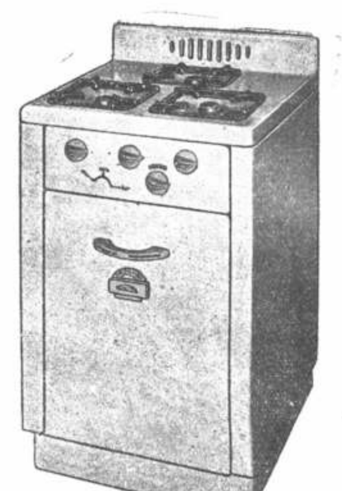
Antes de abordar el estudio teórico de la mecanización, es interesante examinar el desarrollo que experimentó en diferentes países.

Los trabajos de excavación, terraplenado y transporte de tierra, han sido los primeros en ser mecanizados. Lo son, actualmente, en todos los países industriales.

Pero en los otros aspectos, la mecanización está limitada al transporte de materiales, y son muy pocos

(Sigue en la pág. XXX)





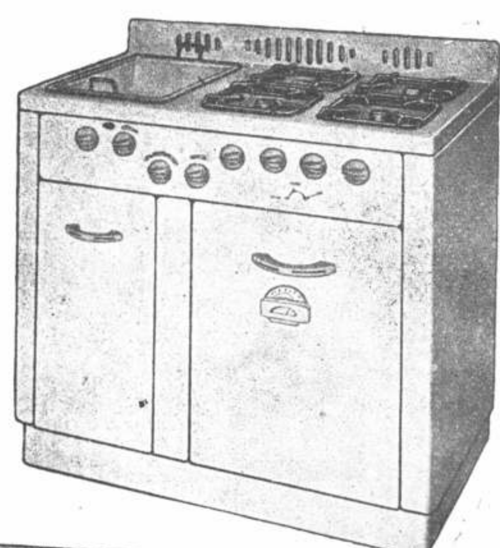


Incluya en sus planes

EL DETALLE
MAS IMPORTANTE,
LA COCINA,
PERO AL ELEGIR
TENGA EN CUENTA
ESTOS DETALLES:
INMEJORABLE CALIDAD
OPTIMA PRESENTACION
GRAN ECONOMIA y
FACIL MANEJO . . .

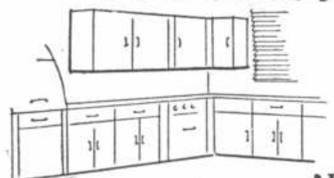
EL CORAZON DE SU HOGAR

M
525



EN FIN, QUE SEA.

la mejor cocina





M
526

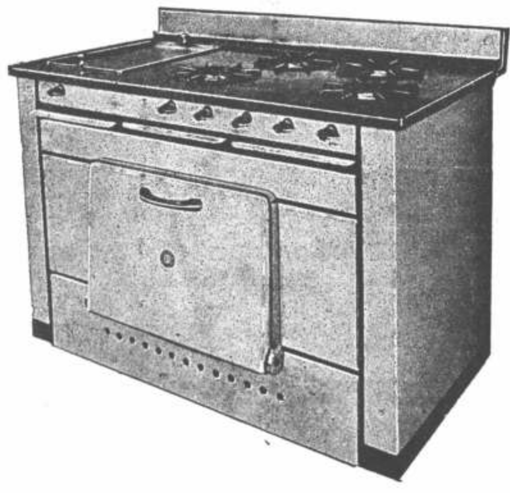
**ARMARIOS
METALICOS
PARA COCINAS
EN CUALQUIER
TAMAÑO**

ARCONEX

PICHINCHA 680 T. E. 47-7917
**Fábrica: Gral. Iriarte 1684
Lomas de Zamora**

CASA

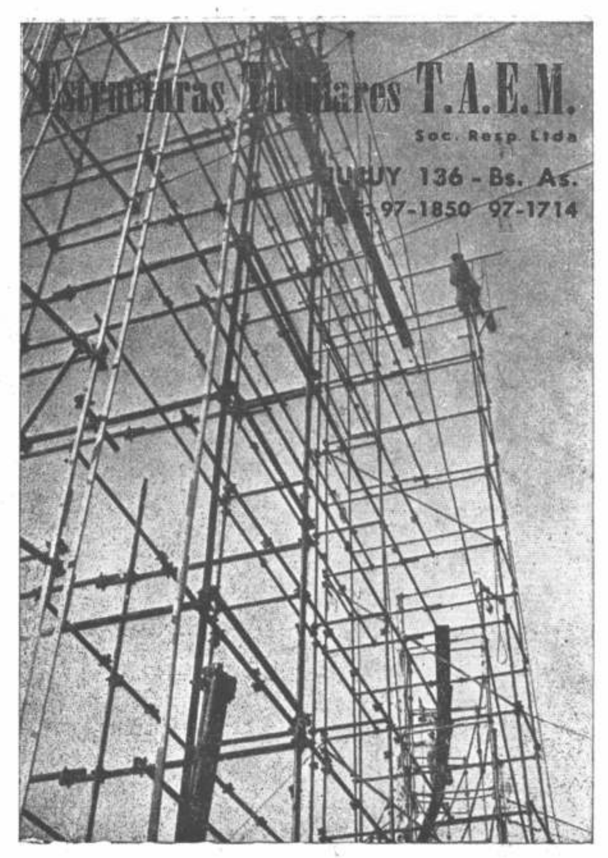
MALUGANI HNOS.



COCINA DE CALIDAD DE
GAS Y A SUPER-GAS
PARA ENTREGA INMEDIATA

•

HUMBERTO 1° 1086 **23-0574**





Pisos monolíticos a base de magnesita
en sus tipos

"HABITACION" e "INDUSTRIAL"

ESCALERAS - ZOCALOS - REVESTIMIENTOS

★

PISOS INDUSTRIALES "MINA-CO"

a base de cemento, endurecidos con

"MINA-CO"

Resistentes al desgaste por tránsito más
intenso y pesado

★

***BONAVENTURA* S.R.L.**

Capital m$n. 100.000.-

SARMIENTO 938, Piso 5° - Buenos Aires

T. E. 35-2474-2669





AMERIPLASTES
S. R. L. CAPITAL $ 500.000.00

CORDOBA 320 · T. E. 32-6051-6041

BUENOS AIRES

Si su
PROYECTO ELECTRICO
necesita corriente de nuestras redes

le conviene informarse previamente acerca de nuestras posibilidades para el suministro de electricidad en el lugar en que ella se requiera.

CONSULTE

con nuestras Oficinas de Informes y Contratación

toda nueva instalación
industrial
o
comercial



COMPAÑIA ARGENTINA DE ELECTRICIDAD S. A.

Av. R. S. Peña 832 y sucursales.

NUESTRA ARQUITECTURA

Director: WALTER HYLTON SCOTT

3

Marzo 1952

AÑO 24 — NUMERO 272

SUMARIO

•

TARIFAS

Suscripción Anual:

En la Argentina:	$ 60.—
En el extranjero:	„ 90.—

Ejemplares sueltos:

En la Argentina:	$ 6.—
Número atrasado:	„ 7.—
En el extranjero:	„ 8.—

EL ARQUITECTO Y EL CLIENTE

En *Progressive Architecture*, su editor, el arquitecto Thomas H. Creighton, comenta de manera aleccionadora y con la gracia que es en él habitual, un episodio referente a la construcción de un Centro Médico para la Marina, en cuyo trámite intervino de diversas maneras el desaparecido presidente Roosevelt.

Este, siguiendo los impulsos de su personalidad desbordante, había manifestado preferencias por formas y tradiciones que, aunque se ajustaban mal a los requerimientos de un moderno edificio de asistencia de la salud, resultaban verdaderas órdenes para sus subordinados de la respectiva oficina arquitectónica.

Finalmente, para dar un toque final a su concepción estética del conjunto, manifestó el presidente: "me parece que sería ideal que el terreno donde se va a levantar la construcción estuviera rodeado de un viejo cercado inglés para ovejas".

El arquitecto jefe dió las órdenes pertinentes a dos de sus jóvenes e inteligentes subordinados, quienes le preguntaron: "¿y qué es un viejo cercado inglés para ovejas?". Vayan a averiguarlo, les respondió. Algunos días después volvieron a entrevistarlo para expresarle: "Hemos buscado en los textos, en los manuales, en las enciclopedias, en todo lo que había sobre arte en las bibliotecas. Y la verdad, no hemos encontrado absolutamente nada que se refiera a un viejo cercado inglés para ovejas".

"Entonces, sentenció el "boss", dibújenme algo que se parezca a tal cercado si existiera". Así lo hicieron, y cuando mostraron el proyecto al presidente, éste comentó: "Eso es exactamente lo que quería".

Probablemente no habrá arquitecto, a quien un cliente particular u oficial no le haya encargado alguna vez un viejo cercado inglés para ovejas, y nosotros conocemos a uno a quien un médico que le había encargado el proyecto de su casa, le recomendaba: "me pone la escalera aquí; este cuarto de baño me lo pone más allá, etc.". El arquitecto lo escuchó pacientemente y al final le contestó: "Vea doctor, vamos a hacer un trato; yo voy a proyectarle según sus indicaciones; pero como estoy por operarme de apendicitis, y voy a confiarle la operación, Vd. aceptará que yo le indique por dónde debe cortar".

Lástima que en una disciplina tan difícil como la arquitectura, que exige tantos conocimientos y tanto arte, intervenga tan frecuentemente el pedido del cerco inglés para ovejas. Y es así que todos los que algo tienen que ver con la arquitectura, vivan añorando lo que pudo hacerse y no se hizo y lamentando frecuentemente lo que se hizo y no debió hacerse.

EDITORIAL CONTEMPORA S. R. L.

Capital: $ 51.000.00

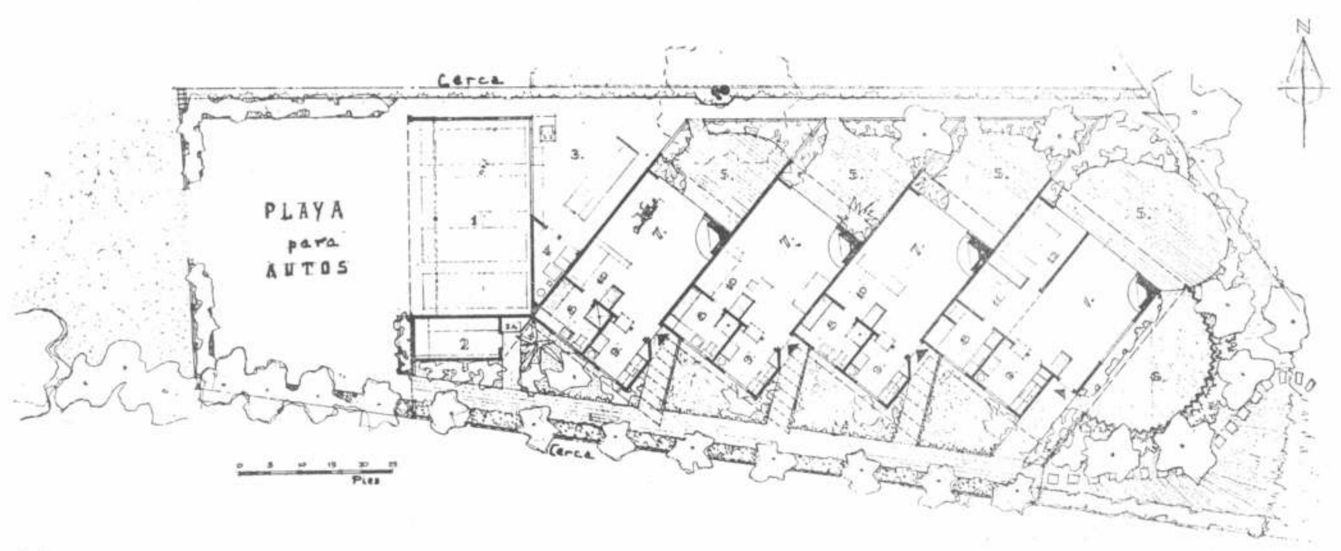
SARMIENTO 643, BUENOS AIRES

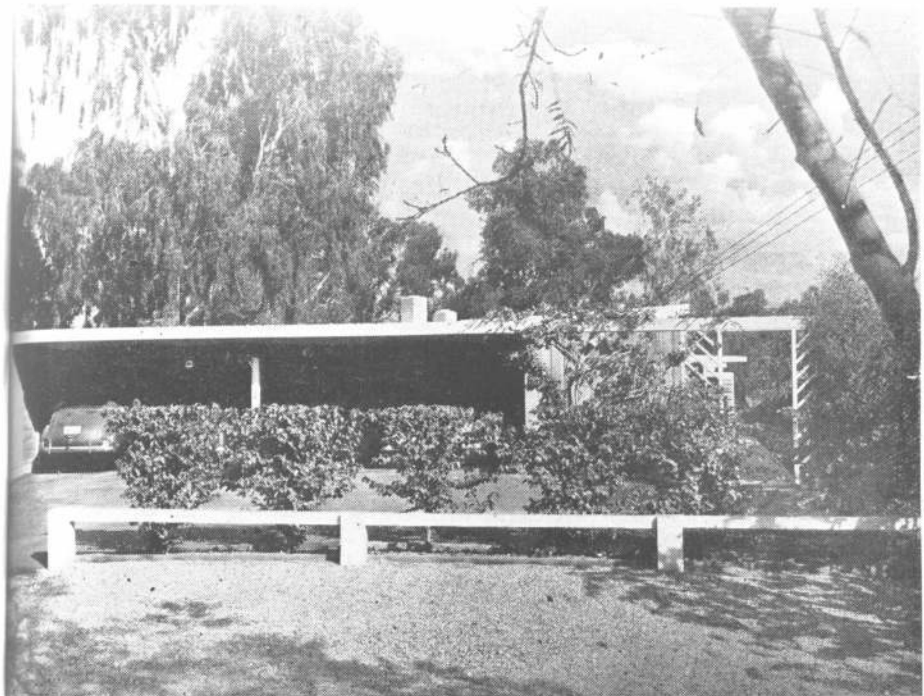
TELEF.: 31, RETIRO 2574 y 1893

Vista tomada por el sendero contiguo a las cocinas y baños, mostrando al fondo la puerta de entrada, vecina al guardacoche. Nótese la estructura escalonada de las paredes de madera y el enrejado que cubre cada entrada.

DEPARTAMENTOS PARA UNA SOLA PERSONA

CHALFANT HEAD, ARQ., EE. UU.



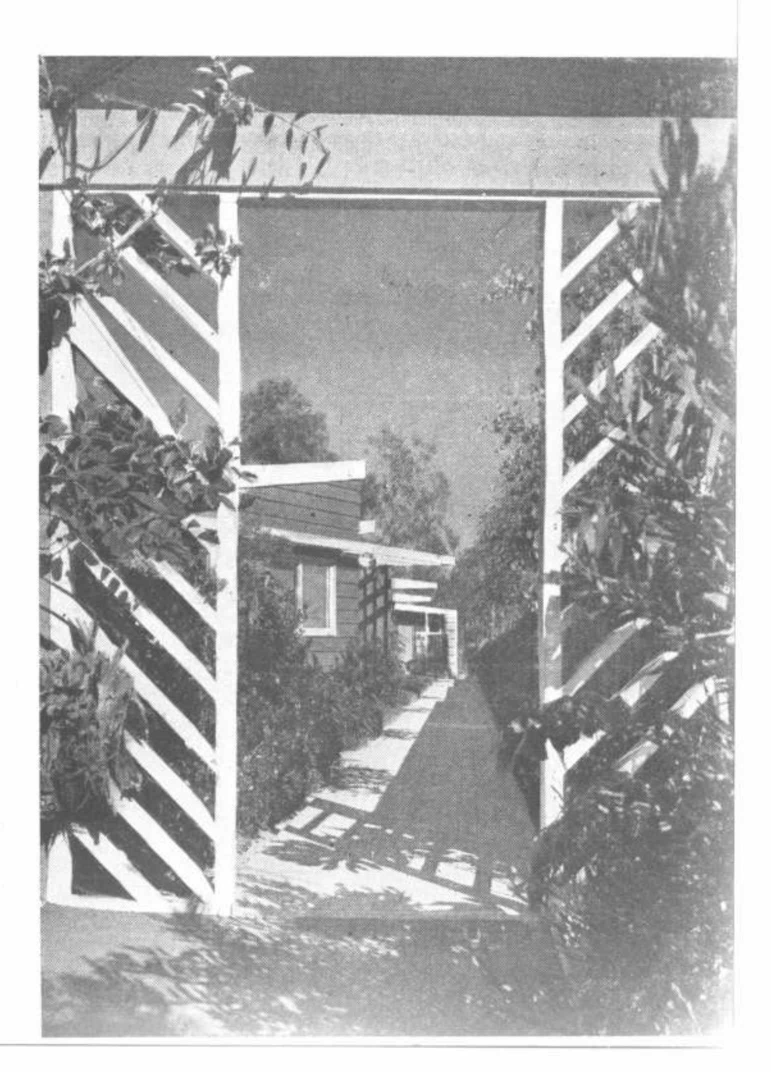




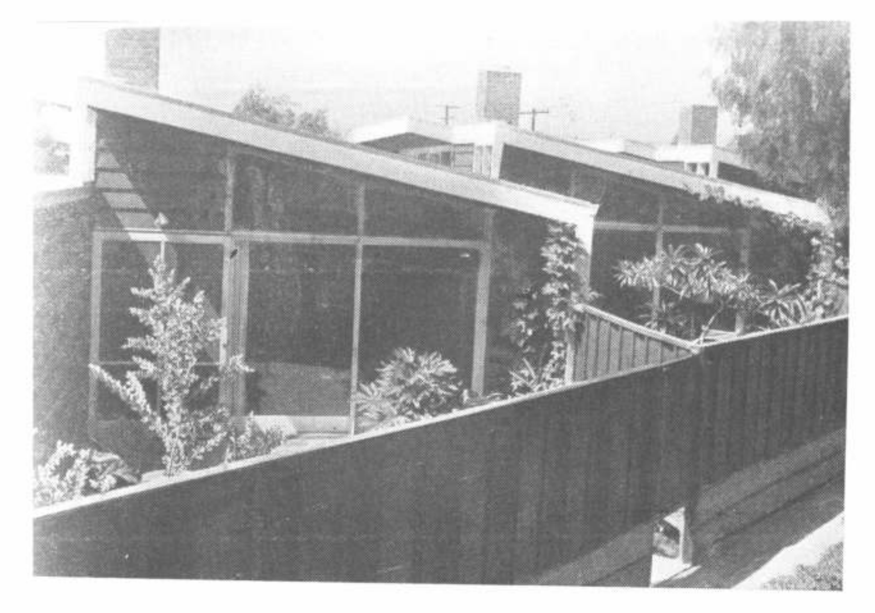
La playa próxima a la calle, cubierta de grava, está destinada a los automóviles de los visitantes, mientras que la pavimentada, contigua al guardacoche, corresponde a los vehículos de los inquilinos. El interior del guardacoche está pintado de azul grisácec. El enrejado de madera de la derecha sirve de marco al acceso al sendero de entrada. Otro sendero, por la izquierda del guardacoche, sirve de entrada a las puertas de los patios individuales.

Detalle del enrejado de madera que cubre las entradas posteriores, cuyo fin es dar sombra y asiento a enredaderas.

Indicaciones para el plano. 1: garage; 2: almacén común; 2 a: depósito de herramientas para los jardines; 3: patio de servicio; 4: lavadero y caldera de calefacción; 5: patio frente al living; 6: solana común; 7: living; 8: baño y tocador; 9: cocina; 10: alcoba; 11: alcoba de huéspedes o estudio; 12: dormitorio.



Un detalle de la puerta de entrada al largo pasillo que da acceso a las cocinas de los departamentos, contigua al guardacoche. A la derecha del sendero se extiende una cerca cubierta de plantas que interrumpe la vista de un feo baldío.



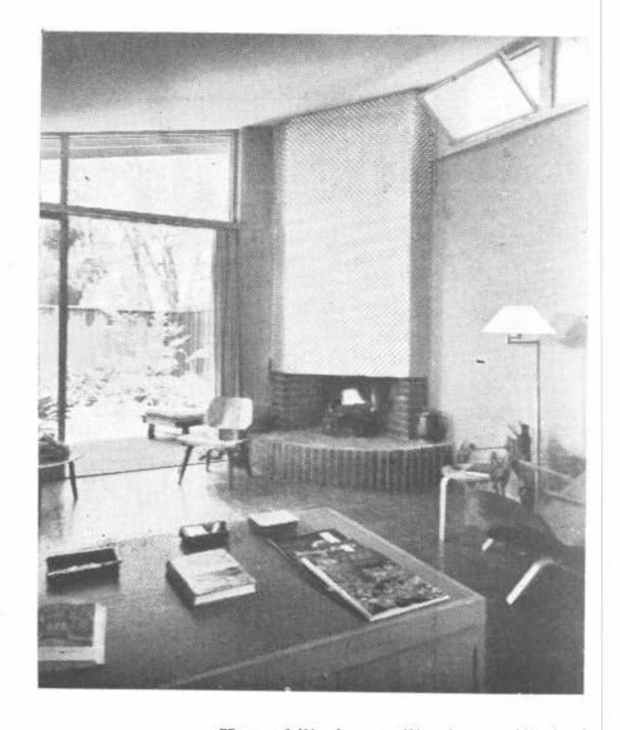
Vista del patio cercado, frente al living, con una pequeña entrada a la derecha. Los techos están pintados de blanco para favorecer la reflexión del calor solar. Nótese la inclinación de aquellos para permitir las ventanas de sobretecho.

Los cuatro departamentos, verdaderas casitas individuales, debían dispensar un ambiente íntimo a sus moradores a pesar de la mutua contiguidad; cada vivienda debía tener su patio privado; en los interiores era menester disponer amplios placards y demás lugares de almacenamiento, todos empotrados, lo cual se hace imprescindible cuando se trata de un solo ambiente; se exigía calor radiante en el piso y chimenea en cada departamento.

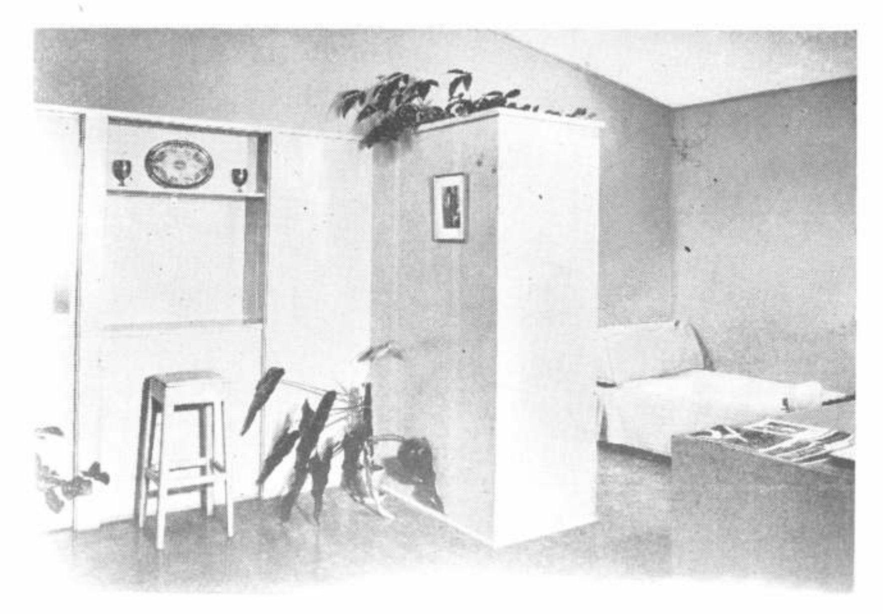
El lote total tiene unos 18 por 51 metros.

Los departamentos se hicieron escalonados por exigencias del trayecto del sol, y en todos ellos se colocaron ventanas de sobretecho hacia el este, con lo cual se consigue una excelente iluminación por la mañana. Hacia el sud, donde hay unos feos terrenos baldíos, se ha colocado baños y cocinas, desde cuyas ventanas se interrumpe la vista con una alta cerca matizada con plantas.

La calle corre al oeste del lote, y se ha colocado al frente una playa de maniobras y luego la gran cochera (para cuatro automóviles) de manera de alejar las habitaciones de



Un mobiliario sencillo da amplitud al living. Nótese el aluminio estampado que recubre el manto de la chmienea.

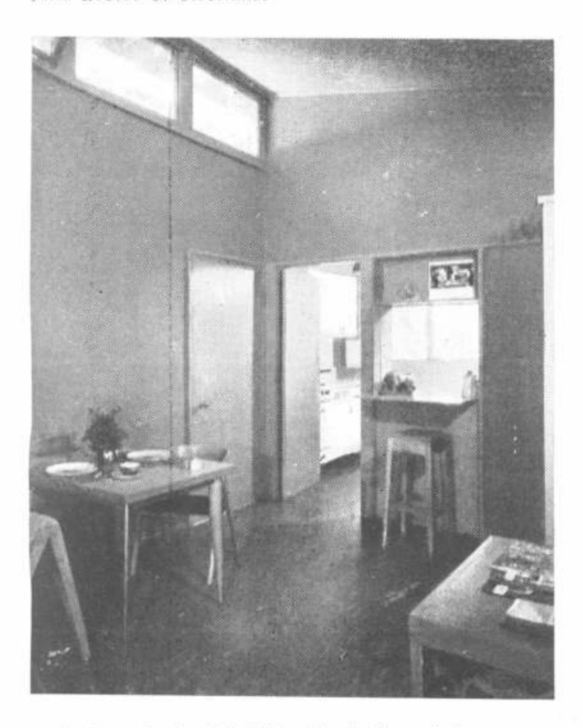


Detalle de uno de los departamentos para una sola persona, en que se muestra el rincón para la cama y la ventanilla bar que comunica con la cocina, a la izquierda, separados por un roperotabique con plantas encima.

Vista desde el patio hacia el living



Fotos Robert C. Cleveland.



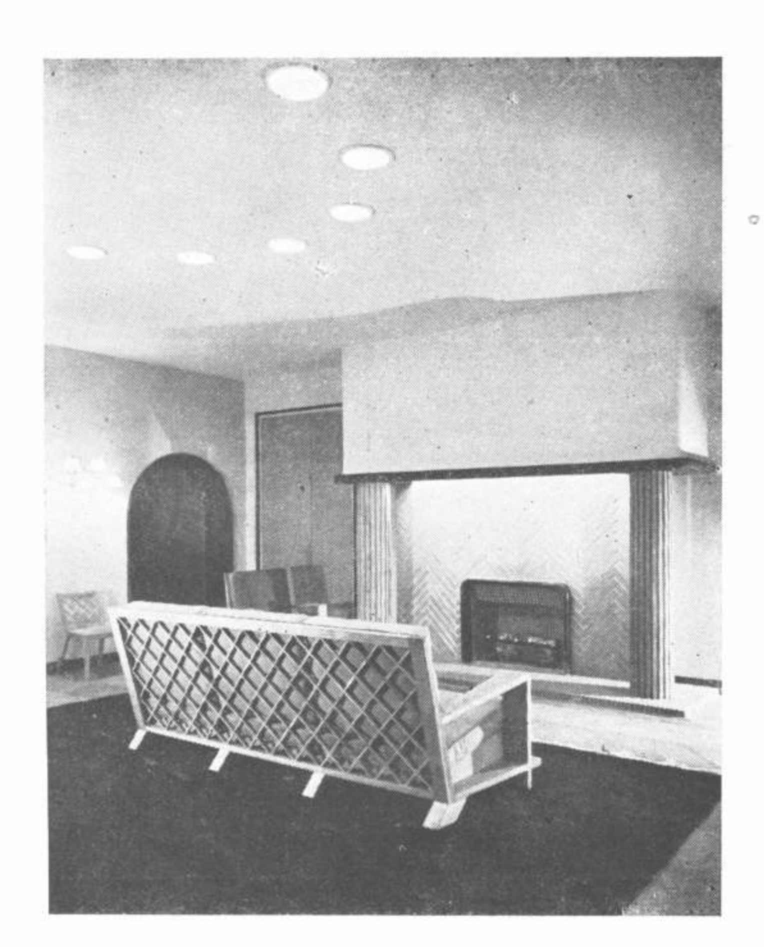
Desde la entrada del living hacia la cocina.

los ruidos callejeros. Al frente de los departamentos, a los que se entra por el living, hay un patio cercado con una tapia alta de madera de pino gigante de california; ese patio, estrechamente vinculado con el living por medio de una gran puerta de vidrio corrediza, constituye el principal elemento dispuesto para dar a los alojamientos la privacidad requerida. Por otra parte, todas las ventanas son corredizas. Las paredes han sido recubiertas con materiales aislantes de los ruidos y los techos han sido pintados de blanco para provocar la reflexión del calor solar. Los cuatro departamentos tienen en el ángulo este una chimenea cuyo manto está recubierto de aluminio estampado. Todos los pisos son de baldosa asfáltica.

Como puede verse en el plano, la disposición interior de los departamentos no es idéntica, y uno de ellos es visiblemente más grande. En él se ha dividido el living con un tabique de manera de disponer un pequeño dormitorio apto para dos camas, y un rincón estudio que también puede servir de alcoba para un niño o un visitante.



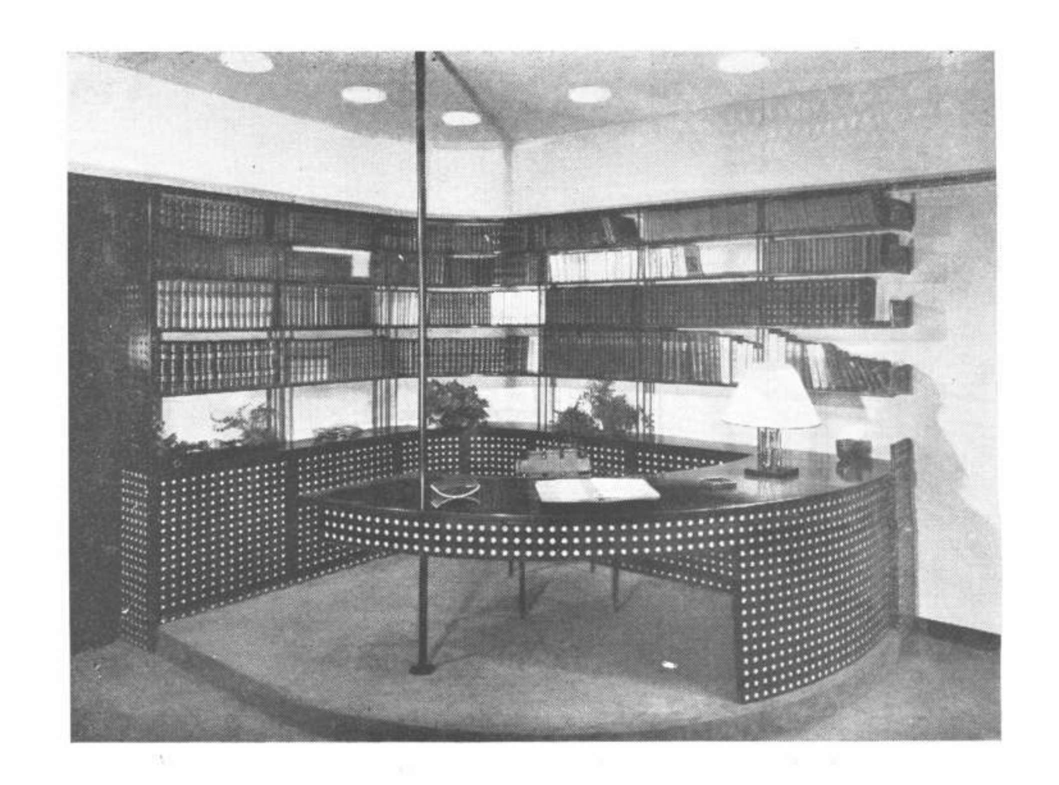
Vista desde el living hacia el patio.

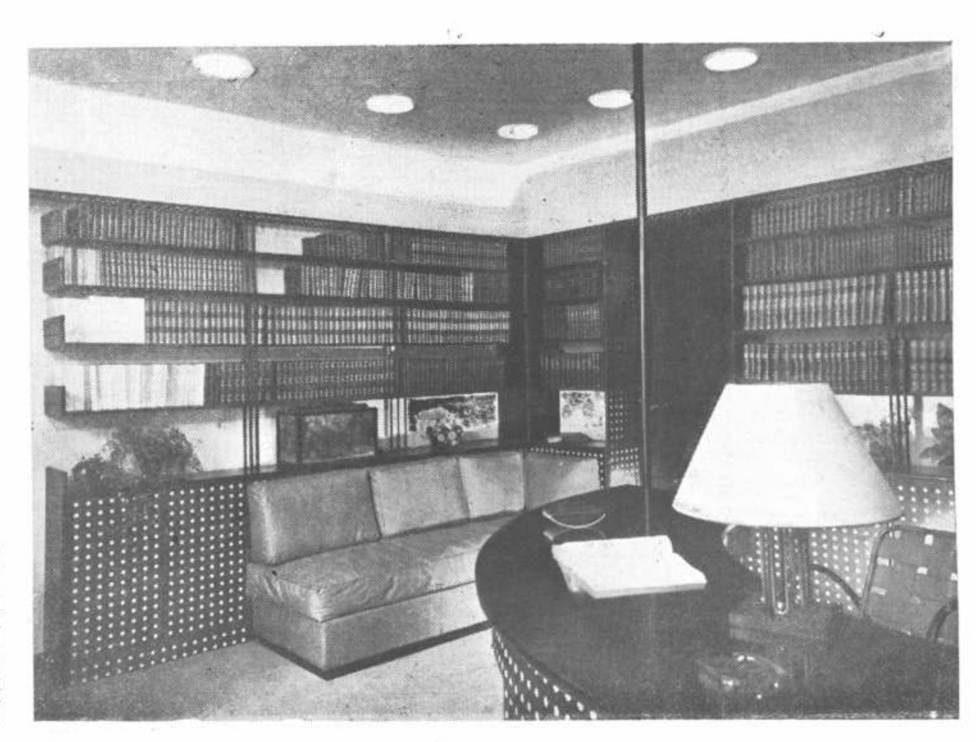


DECORACIONES DE JEAN ROYÈRE

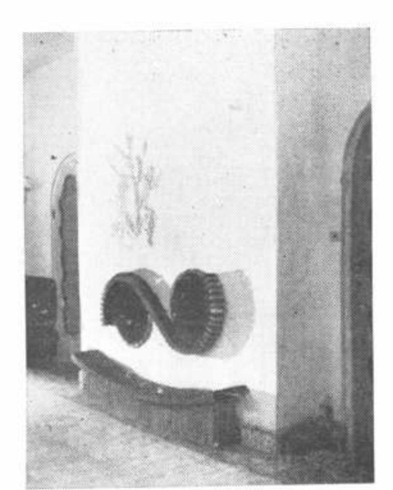
Dos aspectos de una decoración realizada en la casa de un sastre, en París.
La fotografía superior muestra la sala de espera, con chimenea de ladrillos rosa y reborde de mármol negro. Los muebles son de roble al natural y la alfombra es de "tête de nègre". Abajo, se ilustra la sala de presentación de tejidos, con sus muebles también de roble al natural. La tapa de la mesa es de mármol negro y la luz ambiente es indirecta. Nótese la comodidad que representa para el manipuleo la presentación vertical de las telas.







Este es un escritorio para una mujer de negocios. Se ha utilizado lámina de hierro perforada y pintada al laqué gris oscuro, aplicada sobre otra plancha sin perforar pintada al marfil. En la fotografía de abajo, el diván es de cuero rojo y la "moquette" gris claro.



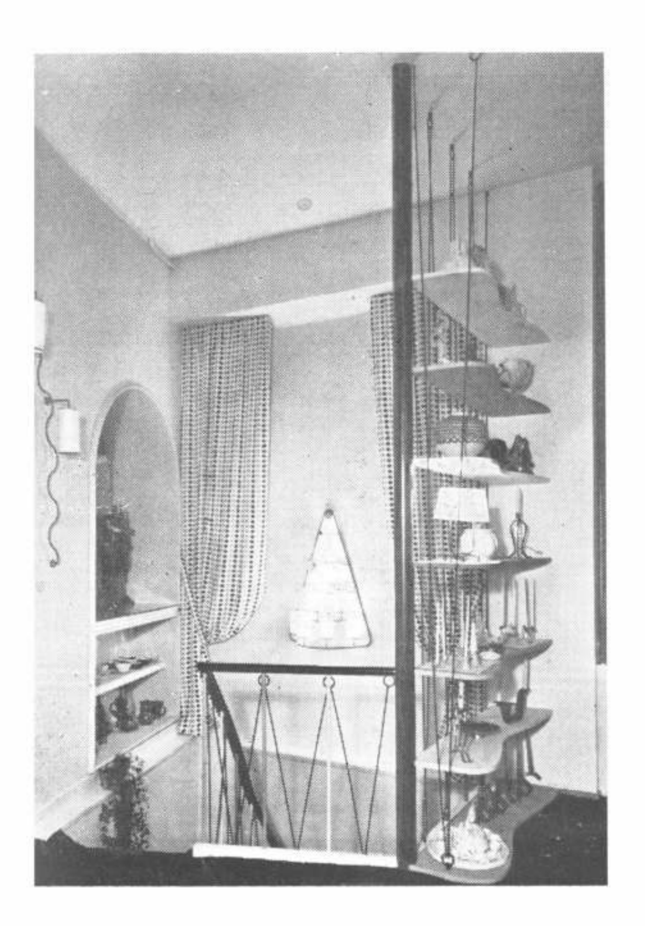
Decoración en una casa de campo. En la chimenea se combinan ladrillos rosa y negros.

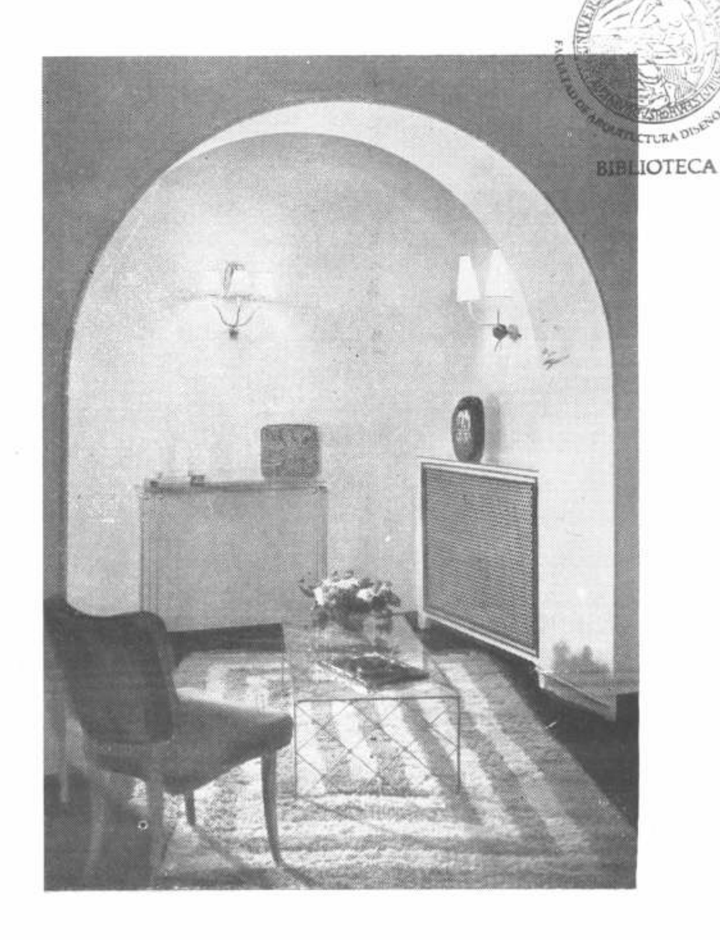


El jardín de invierno, contiguo al living, tiene muebles de metal al laqué verde. La alfombra es de lana blanca alta y los asientos están recubiertos de rafia tejida.

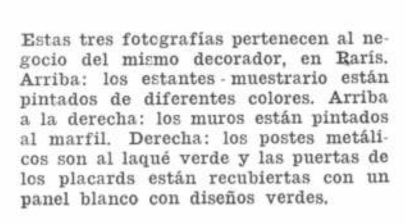


El mobiliario del living es en roble rubio con pies de hierro forjado. Las cortinas son de Paule Marrot. Los asientos tienen diseños azul y blanco.

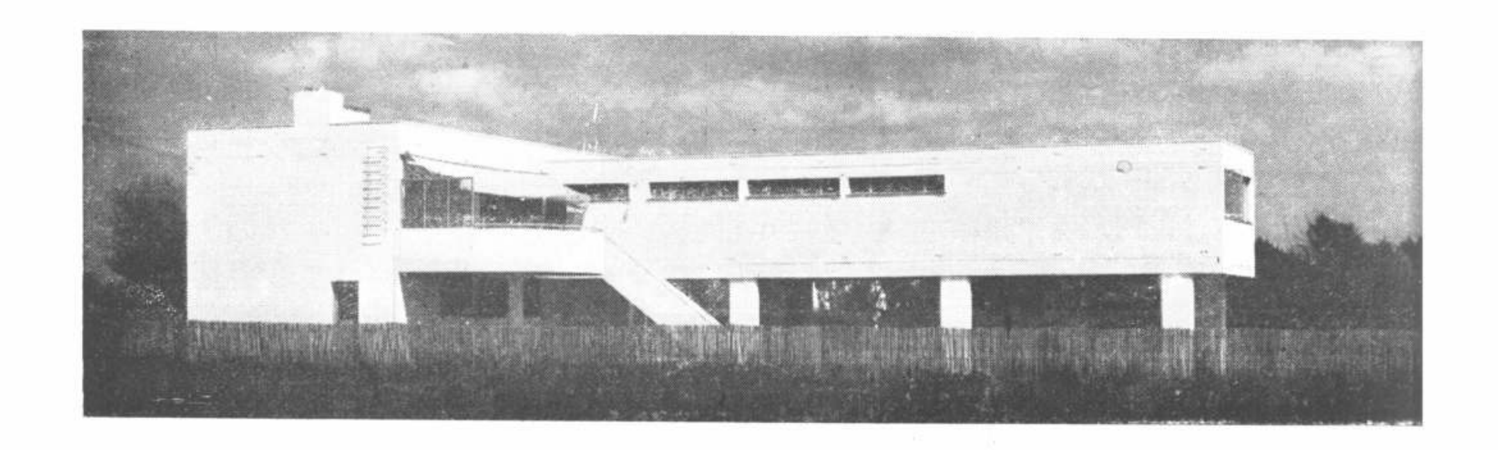






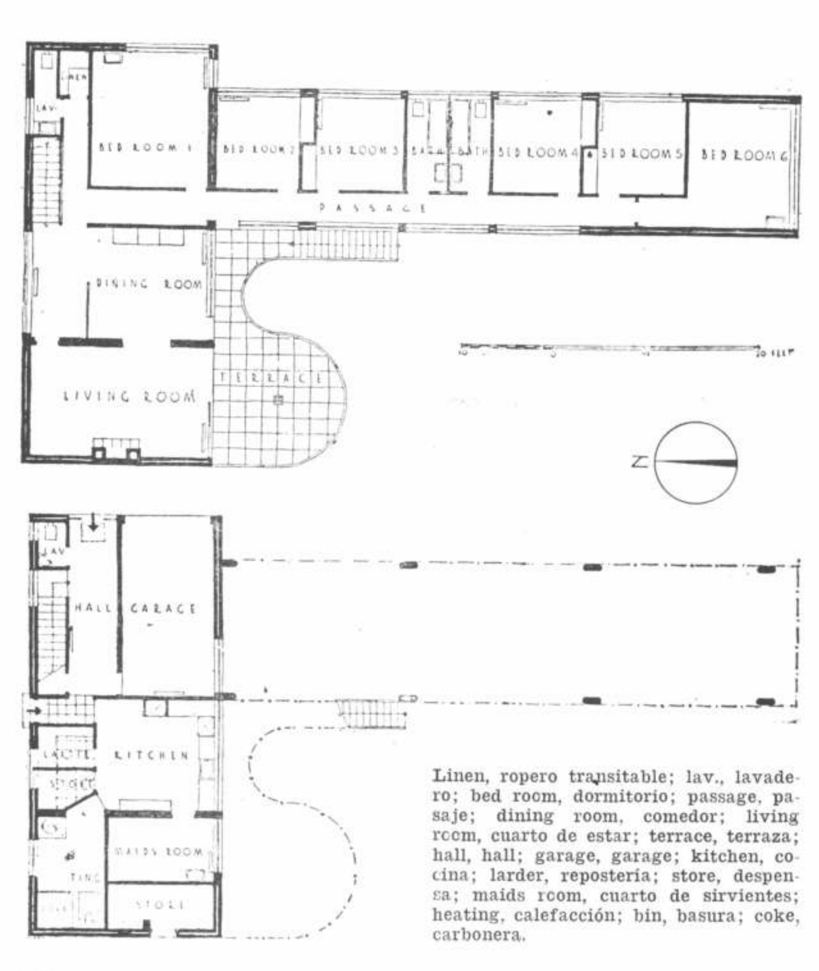


Estas tres fotografías pertenecen al negocio del mismo decorador, en París. Arriba: los estantes - muestrario están pintados de diferentes colores. Arriba a la derecha: los muros están pintados al marfil. Derecha: los postes metálicos son al laqué verde y las puertas de los placards están recubiertas con un panel blanco con diseños verdes.



C A S A   J U N T O   A L   M A R

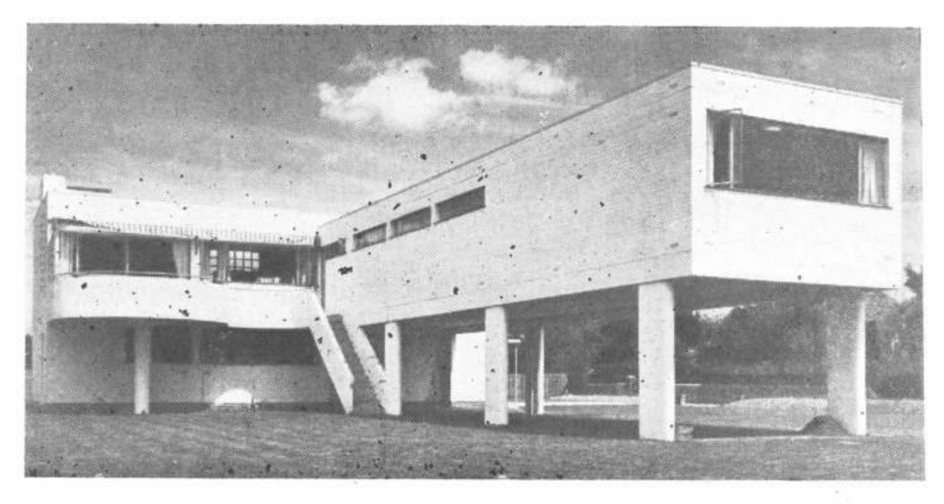
F.R.S. YORKE Y MARCEL BREUER, ARQS.



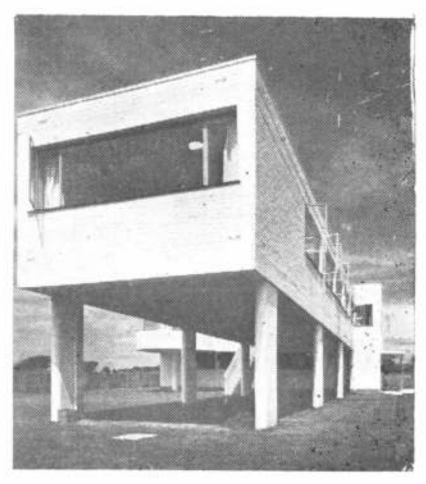
Linen, ropero transitable; lav., lavadero; bed room, dormitorio; passage, pasaje; dining room, comedor; living room, cuarto de estar; terrace, terraza; hall, hall; garage, garage; kitchen, cocina; larder, repostería; store, despensa; maids room, cuarto de sirvientes; heating, calefacción; bin, basura; coke, carbonera.

El terreno, llano, muy próximo al mar, est ubicado en el ángulo que forman dos caminos Desde el nivel del suelo la vista es pobre, per desde el primer piso se disfruta de una gene rosa vista sobre el mar. Dadas las caracterís ticas de las líneas municipales de edificación la construcción en una sola planta hubiera de terminado que quedasen sólo dos franjas d jardín largas y estrechas, verdaderamente inuti lizables. Por esas dos razones, se resolvió ele var una de las alas de la casa sobre pilotes, co lo que se obtiene, además, una continuidad e los espacios de césped de uno y otro lado, pa sando por debajo del edificio.

En planta baja se colocaron solamente la en trada, el garage y todas las dependencias d servicio. Junto a la terraza, en el piso supe rior, se dispuso un amplio living y un come dor, estando todos los dormitorios colocado en hilera sobre la otra ala de la casa.



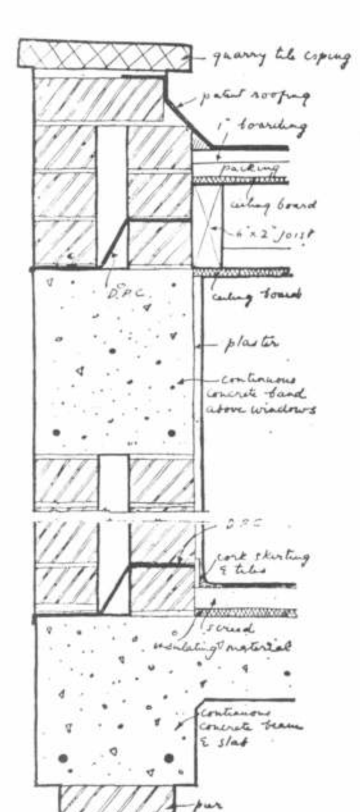
Se aprecian las dos alas del edificio. Las ventanas altas iluminan y ventilan el largo pasillo que lleva a los dormitorios



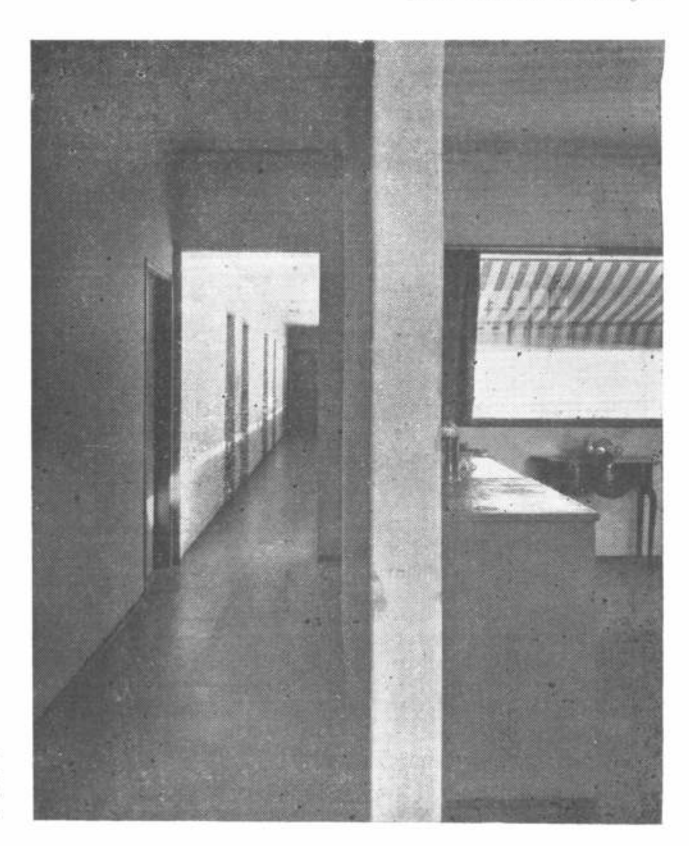
El ventanal del dormitorio del extremo. A la derecha y al fondo de la foto se observa la entrada principal.

Las paredes de sostén son huecas. El bloque de dos pisos es todo de ladrillo, y el ala elevada está apoyada sobre pilotes de cemento armado. Una losa también de cemento armado hace de piso en este cuerpo de la casa. En el techo, un armazón de madera soporta un material aislante. Los pisos están todos recubiertos de corcho, incluso los peldaños de la escalera, con excepción de las dependencias de servicio, que tienen baldosas. En el lado norte del comedor hay una pared de ladrillos de vidrio. La casa tiene calefacción central a carbón, y un montacarga une la cocina con el comedor.

Fotos Dell and Wainwright.



Corte de una pared.



A la izquierda del tabique, la hilera de dormitorios, y a la derecha del mismo, el comedor.

ARQUITECTURA ORGANICA

PRIMERA PARTE

Por **ENRICO TEDESCHI**

Este artículo está basado sobre una conferencia pronunciada en la Sociedad Central de Arquitectos, Córdoba, el día 24 de octubre de 1951

Confieso haber titubeado cuando se me propuso tratar el tema de la Arquitectura Orgánica. Resulta siempre muy difícil hablar de movimientos artísticos contemporáneos. Se corre el riesgo de trocar por realidades lo que no son más que intenciones y esperanzas de sus propugnadores; existe el peligro de equivocarse valorando un movimiento por haber prestado oídos a los motivos polémicos que siempre acompañan sus comienzos; y por último, de dejarse influir demasiado por la propia posición personal, ya de arquitecto participante o no del movimiento, ya de crítico colaborador en la creación del movimiento al divulgarlo.

Por otra parte, aun cuando en calidad de arquitecto he tenido alguna participación en el movimiento orgánico italiano, mi deseo es el de ofrecer una panorama y una explicación del mismo tal como puede exigirse a un crítico imparcial. Naturalmente, imparcial hasta donde puede serlo un crítico, que alcanza el nivel de tal, sólo si tiene un planteo de método y de ideas, y que es imparcial en la utilización honrada y sincera de los hechos, de las obras y de las ideas ajenas.

Y así me he puesto frente al problema: si esta Arquitectura Orgánica no fuese un movimiento contemporáneo sino un momento en la historia de la arquitectura ya aceptado y concluído; si, en otras palabras, el adjetivo "orgánico" no tuviese el simple valor de acento y de identificación de una tendencia en la arquitectura de hoy, sino el mismo valor, por ejemplo, que "barroco", "románico", "bizantino", el crítico lo estudiaría utilizando datos y documentos según un método ya experimentado; ahora bien, ¿cuáles elementos concretos se ofrecen a quienes deseen investigar este movimiento de ideas artísticas, que ha adquirido en los últimos años una importancia tan notable como para centrar todas las polémicas contemporáneas sobre arquitectura moderna? Y me he encontrado con bastante materia como para fundar rigurosamente un discurso crítico sobre las tres bases sólidas indispensables:

1) El proceso histórico de formación: aclarado ya en las recientes historias de la arquitectura moderna y en la experiencia personal de quienes han vivido dentro del movimiento moderno durante los últimos veinte años;

2) Las ideas sobre las que se basa el movimiento; y en este campo la dificultad mayor radica en elegir y diferenciar tanta profusión de material programático y crítico;

3) Las obras que representan el movimiento y que ofrecen el principal medio para conocerlo y estimarlo críticamente, en sus valores espaciales y plásticos, y a través de las personalidades que participan de él. También en éste campo, que es el más importante, no falta una producción suficiente para permitir una caracterización de los elementos comunes y diferenciadores, reconocer las personalidades más significativas y su función en movimiento, y expresar, finalmente, ese juicio de valores que es la piedra de toque y el objeto de una verdadera investigación histórico-crítica.

* * *

Comenzaremos considerando el actuar histórico dentro del cual se ha manifestado la tendencia orgánica de la arquitectura contemporánea.

El movimiento orgánico tiene en la historia de la arquitectura moderna su pequeña historia: precursores, comienzos casi no advertidos inmediatamente después de 1930, hasta adquirir vigor y conciencia en el decenio que va de 1935 al 45. Empero, para la comprensión de su nacimiento, no se puede prescindir de considerar la situación de la arquitectura moderna en la época en que aconteció y fué en realidad una situación de crisis. Esto es particularmente evidente en nuestros días, aun cuando en el momento en que se generaba muchos arquitectos modernos hubieran mirado con incredulidad al profeta que se hubiese atrevido a hablar de tal crisis.

No podemos referirnos ahora a la historia de los orígenes de la arquitectura moderna; por ello me limitaré a recordar que en los años de la primera posguerra, los motivos fundamentales de renovación de la arquitectura, aparecidos durante el siglo pasado y comienzos del presente, habían encontrado completo desarrollo. La renovación técnica está aceptada por todos y exaltada como una de las bases del racionalismo moderno; el hecho social ocupa el primer plano en los reconocimientos y preocupaciones de los arquitectos, como demuestran las innumerables construcciones de barrios populares en toda Europa; la transformación del gusto es un hecho no discutido que penetra todos los sectores, desde la moda a la imprenta, desde la pintura a la música, y cada vez se buscan más puntos de partida en el tecnicismo moderno. La importancia de las nuevas ideas artísticas acapara los debates, y también en arquitectura la lucha es aquí más intensa, aún dentro del movimiento moderno, pues ya se ha hecho evidente que los rezagados de la academia ecléctica —neoclásica, neobarroca o neocolonial— estaban fuera de la vida y de la historia misma en que se inspiraban.

La arquitectura ha conocido en el primer cuarto de este siglo tantas corrientes, tendencias, declaraciones de fe como la pintura: los extremismos cubistas de Mallet Stevens y los expresionistas de Fritz Höger, los purismos del Esprit Nouveau y los neoplasticismos de Van Doesburg, el constructivismo de El Lissitzky y el futurismo de Santelia. Pero en los años cercanos a 1925, las polémicas del campo moderno se habían apaciguado algo: en realidad quedaban sólo dos tendencias en actividad, el racionalismo funcional y cubista, cuyos representantes más autorizados eran Gropius, Le Corbusier y Oud —sólo en parte Mies van der Rohe, en quien las influencias neoplásticas y wrighteanas son importantes— y el expresionismo con Mendelsohn por maestro y otros re-

presentantes, arquitectos notables como Scharoun, Poelzig, y, en parte, Dudok.

Pero luego, precisamente por la dificultad de mantener en esferas de tan absoluta coherencia obras en las cuales los motivos prácticos, funcionales y constructivos influían evidentemente más que en la pintura, ha sucedido un esfuerzo de unificación en la dirección que mejor parecía responder a tales exigencias prácticas; y que, además, se presentaba como la más fácil a seguir, dado que estaba fundada sobre supuestos racionalistas.

Han contribuído a este resultado, sobre todo, dos factores: uno de carácter intrínseco a la naturaleza de las dos corrientes, otro exterior.

El primero se debe rastrear en el hecho de que la corriente racionalista, no sólo porque se apoyaba sobre cimientos programáticos relativos a los hechos sociales, técnicos, económicos propios de toda obra de arquitectura, sino también porque intentaba establecer un vocabulario figurativo, cánones estéticos y fórmulas plásticas —es decir un estilo—, era naturalmente más fácil de entender y difundir que la expresionista, basada preferentemente en la visión personal del artista y en la libertad plástica que tiende a crear una comunicación psicológica emocional entre arquitecto y espectador. El segundo factor, evidentemente ligado al primero, está representado por la infatigable obra de difusión y de polémica llevada a cabo por quien es el más conocido arquitecto de nuestro tiempo, y también quien ha hecho correr más tinta y palabras de admiradores, detractores y sobre todo suyas: ya se entiende que se trata de Le Corbusier.

Pocos hombres han hecho tanto por la arquitectura moderna como Le Corbusier. De él se ha hablado tanto —y tanto ha hablado él mismo— que ya se lo mira a través del velo de la leyenda aunque está vivo y robusto. La gente se ha formado de él una idea por lo que ha dicho —o se cree que haya dicho— y por las polémicas que ha suscitado, por sus corbatas de moño y por las anécdotas del New Yorker, antes que por su obra de más de veinte años de arquitectura.

Le Corbusier arquitecto no es tan sólo un artista de excepcionales cualidades, sino que por añadidura personaliza una fase esencial del movimiento moderno: aquella en la cual las premisas de los anticipadores y las conquistas de los continuadores encuentran su realización en obras que resumen y sintetizan genialmente, en una poética original y arrebatadora, no sólo los motivos expresos del cubismo y del primer racionalismo, sino también sus motivos e ideas arquitectónicas en potencia. Confrontadas con las de Le Corbusier, las obras de muchos arquitectos racionalistas parecen experiencias áridas, más ricas en voluntad polémica que en sentimiento creador. También frente a notables personalidades de la corriente, Le Corbusier sobresale por su capacidad de dar forma inmediata y categórica a sus ideas, siempre brillantes, que cautivan y asombran a un tiempo, como, afirmó el "árcade" Marini, debe hacer el poeta.

Hay un momento en la obra de Le Corbusier que marca una cúspide quizás no alcanzada en la breve historia de la arquitectura moderna: son los años que median entre 1927 y 1931. En ese momento, aunque Gropius acababa de terminar la Bauhaus y Mies van der Rohe ofrecía —en 1929— la espléndida prueba del Pabellón de Barcelona, Le Corbusier fué verdaderamente el gigante que personificó la arquitectura moderna. 1927: proyecto para la Sociedad de las Naciones; 1931: proyecto del Palacio de los Soviets. Son dos fechas memorables: entre ambas están la Villa de Garches, la Ville Savoie, La cité de Rèfuge, el proyecto del Centrosoyus, las casas del Werkbund en Stuttgart, el Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París, la villa de Mandrot y la Errazuriz. En estas casas daba una visión personal e interesante del problema de la habitación; pero en los dos grandes proyectos para Ginebra y Moscú, daba algo más: la prueba definitiva de la magnitud de la idea moderna. Es sensible observar que ni aún los admiradores de Le Corbusier valoran cuanto es preciso el significado de estos dos proyectos, que han dado el tiro de gracia —ya que no a la inercia mental de los ambientes oficiales, que tanto en las derechas como en las izquierdas demostraron su insensibilidad histórica y artística— a cualquier duda que pudiera albergar la mente de las personas de buena voluntad sobre el derecho del movimiento moderno a personificar la Arquitectura "tout court", sin adjetivos de ningún género.

Con tales proyectos la arquitectura moderna se desprendía de la máscara polémica del funcionalismo, del tecnicismo, del motivo moral o social, y mostraba a pleno sol su cara verdadera, que es la del arte. Le Corbusier era consciente de ello, y así lo declaró: véase la polémica acerca del Palacio de la Sociedad de las Naciones.

No obstante, toda su actividad subsiguiente, en la cual no se puede destacar ninguna obra que alcance el mismo nivel, parece ignorar esta magnífica conquista.

Quizás fuera el efecto del fracaso práctico de ambos proyectos, lo que le indujo a retomar las habituales bases positivistas, y a volcarse en una serie de experiencias que esconden al artista tras el teorizador y que, fatalmente, se resuelven en el triunfo del artista haciendo olvidar el discutible resultado de la teoría, como cuando lleva a sus más extremas consecuencias la tesis de la casa alta en Marsella, o se aplica a sus estudios para la ciudad ideal moderna — llámese París, Amberes, Buenos Aires o Argel, es siempre idéntico tema, el que apasionó a los teóricos del Renacimiento, la ciudad ideal.

O quizás se haya producido en él un fenómeno análogo al verificado en quienes lo miraban, amigos o enemigos: el artista ha sido abandonado (¿o relegado a su actividad de pintor, que le ocupa notable parte del tiempo?) por el teorizador y el polémico.

Pues bien, ahora hablaremos de esta otra cara del bifronte Le Corbusier.

No me propongo hacer la nómina de sus innumerables escritos, desde el tiempo del "Esprit Nouveau" en adelante, ni aún me detendrá a hablar de sus libros más notables, que son bien conocidos.

Con su espíritu ágil y penetrante, Le Corbusier ha comprendido mejor que ningún otro arquitecto la psicología del público moderno, y sobre ella ha insistido decididamente.

Ayudado por una "Verve" inagotable, por un espíritu polémico pronto y mordaz, por un estilo rápido y brillante, ha sibido dar tanto al gran público como a los arquitectos una teoría de simple apariencia, una serie de ideas inteligentes y vivaces, bien presentadas bajo la forma rápida y fotográfica de los "slogans" que pasan de boca en boca reforzándose y ampliándose en cada repetición.

Era lo que muchos deseaban: una teoría igualmente dogmática para sustituir la clásica, que se había tornado ya sospechosa.

Y, lo que es más importante, ha inducido a creer en sus palabras con un argumento irresistible: el de sus obras. En esto Le Corbusier se ha mostrado digno descendiente de los tratadistas del Renacimiento: como el buen Vignola, ha puesto en manos de sus imitadores los "cinco órdenes", y ellos han creído que tal era la receta infalible para hacer arquitectura

buena como la suya; y, como Vignola evitó cuidadosamente usar su tratado para construir la iglesia del Jesús o el Palazzo Di Caprarola, así Le Corbusier ha preparado sus mejores arquitecturas de acuerdo a la receta privada de su genio. Pero, lo que constituía la fuerza de la acción de Le Corbusier para la difusión de sus ideas, llevaba en sí, también las razones de su debilidad y un peligro concreto para el porvenir del movimiento moderno.

La búsqueda programática de un nuevo estilo, es decir, una forma de arte fundada sobre un sistema de principios teóricos formales (la sección áurea, el volumen puro en el espacio, etc.) ha llevado, con rapidez no acostumbrada, debido a los medios modernos de difusión de las ideas, a una fase ya acontecida en otros momentos de la vida de un movimiento artístico: la del "manierism", o sea no tanto la imitación como la exaltación, la enfatización de ciertas cualidades propias de un artista o de un grupo de artistas. Los efectos de esta situación, que encauzaba a la arquitectura moderna hacia el callejón sin salida de una nueva academia, no tardaron en hacerse sentir como una desorientación de los arquitectos, aumentada por la situación política europea que obligaba a los mejores arquitectos alemanes a abandonar su país, y que ofrecía, después de la reacción neoclasicista rusa, a Alemania e Italia implicadas en un retorno monumentalisa.

Era la crisis del racionalismo positivista, y es interesante notar que la misma crisis se había manifestado ya en todas las posiciones del positivismo en la cultura moderna, no excluída la ciencia. El camino del racionalismo había sido recorrido: hacía falta encontrar una salida que permitiera seguir adelante. Seguir adelante, no volver atrás, como reclamaban con sus gritos los monumentalistas de todo el mundo, empeñados en revivir a los viejos dioses ya muertos. He aquí que una serie de acontecimientos abren el nuevo camino.

* * *

El primero está en el redescubrimiento de F. L. Wright.

La personalidad de Wright es la más sorprendente de la historia de la arquitectura moderna. Su actividad cubre más de medio siglo: ha asistido a la gloria y caída del racionalismo americano de la Escuela de Chicago, al lado de Sullivan y Adler, en el último decenio del siglo pasado. Ha ofrecido en su manifiesto sobre "Artes y oficios de la máquina" de 1903 una primera expresión consciente del nuevo significado de la arquitectura de nuestro siglo. Ha iluminado a los mayores arquitectos del movimiento moderno europeo con el ejemplo de su obra ampliamente difundida en publicaciones y exposiciones en Holanda y Alemania alrededor de 1910; es en aquel momento el maestro admirado. Llega después el momento del desarrollo racionalista en la primera posguerra: Wright está todavía considerado, mas sólo por su acción de precursor, como un Perret o un Berlage; las escasas personas que conocían todavía su existencia y que continuaban en su trabajo, lo mencionaban sonriendo como a un viejo romántico, maravillándose de que aún prosiguiera en la brecha. La influencia directa de su arquitectura sobre el movimiento moderno era entonces prácticamente nula.

En cierto momento, entre 1930 y 1940, la gente comenzó a darse cuenta de que ser racionales y puristas no es todo, de que el mero racionalismo puede llevar a la servidumbre de la máquina y el mero purismo a la esterilidad.

Entonces se recuerda que "hombre" significa "un hombre" y no "El Hombre", y alguien redescubrió a Wright. Se vió entonces que el viejo romántico no sólo era un genio, sino el más joven y experto de los arquitectos: había evitado mirar al mundo con el cerebro únicamente, guardándose muy bien de reducirlo a un esquema sin vida. Se vió también que los años transcurridos habían sido fecundísimos para el maestro americano: un número grandísimo de obras testimoniaban la siempre mayor libertad y fuerza de su arte, la ampliación de su mundo expresivo, la humanidad siempre más profunda de su temática.

El Wright que la gente recordaba, era todavía el Wright de los años anteriores a 1920: las casas con plantas cruciformes, las Prairie Houses con largos techos volantes, con líneas horizontales decididas, apenas quebradas por motivos plásticos de gusto no siempre controlado, la soltura articulada de casas pensadas para la vida de sus ocupantes, con interiores sorprendentemente ricos en recursos espaciales y plásticos donde el uso sensible de los materiales naturales y la libertad de forma se unifican y concurren a crear una continuidad que es continuidad espacial. La refirman los techos fundidos con las paredes, los ventanales repetidos que no son agujeros en la caja de mampostería, sino superficies que se componen con todas las otras, paredes, pisos, techos, para dar valor al espacio que encierran, reforzado por las dimensiones generosas, por el detalle rico de gusto individual, pero siempre subordinado al conjunto en un vigoroso sentido unitario, por el surgir naturalístico de las construcciones desde el terreno. Para expresarnos con algunos ejemplos ya clásicos, las casas de Willitts, Martin, Coonley, Roberts, Robie y el primer Taliesin. O también, la exhuberancia expresionista de Midway Gardens, del Hotel Imperial de Tokio, que por cierto no podían encontrar favor en el momento purista del racionalismo europeo.

El Wright que se revelaba ahora en las obras de su plena madurez, era sin duda coherente con el anterior en la temática y en los objetivos; pero era nuevo por la aumentada capacidad y fuerza expresivas, por el desarrollo de un léxico personal constituído por el dominio absoluto de los instrumentos constructivos sometidos a los fines espaciales, por una liberación siempre más grande frente a las formas elementales de la geometría, por un uso aún más certero de los materiales, que alcanza a los máximos límites expresivos consentidos a este componente de la arquitectura. El hecho más interesante para el crítico, es que tal desarrollo de la personalidad artística de Wright se había realizado —casi confirmando su palabra programática— desde dentro a fuera, pues el motor era el de siempre: la búsqueda de la continuidad espacial que genera la continuidad plástica, y la profundización casi religiosa de la relación arquitectura-naturaleza, en un panteísmo que hace pensar en D. H. Lawrence más que en Withman, y que sumerge a la vida del hombre en la de la naturaleza para que éste pueda reconocer allí sus raíces terrenales, y extraer linfa vital y fuerza para enfrentarse con su destino.

Era el Wright de los experimentos desconcertantes con la construcción en bloques californianos premoldeados, como en la casa Millard de 1923 o la Freeman de 1924, arquitecturas sensualmente decorativas sumidas en la vegetación o en la tierra; pero era aún más el sabio investigador de las casas altas para Nueva York —la St. Mark's Tower— y para Chicago, donde daba una palabra nueva en un campo en que aparecía ya cristalizada toda posibilidad creadora. Sobre todo, su genio se revelaba con plenitud y libertad no alcanzada por ningún moderno en obras singulares que superan los límites aparentemente establecidos por la programática de la arquitectura moderna: proyecto para San Marcos en le Desierto, campamento de Ocotillo, casa sobre la

Mesa, las Usonian Houses, y principalmente Taliesin West —el tercer Taliesin, de 1925, marca más bien el pasaje de la primera manera de Wright, que termina con las Prairies Houses, a la nueva fase—, la famosa casa de la Cascada, la fábrica Johnson —extraña laguna de "Victoria Regia" de cemento—, hasta la imprevisible casa Pauson, pieza de alarde plástico que nos deja con el aliento suspendido como ciertos virtuosismos de grandes concertistas.

Tales obras son muy conocidas y ya la celebridad las ha enriquecido de anécdotas —las columnas huecas de Johnson, los voladizos de la Casa de la Cascada— que las han popularizado; no es posible hablar convenientemente de ellas en el corto espacio de estas páginas. Creo, sin embargo, que frente a la obra de Wright el espectador se encuentre desorientado e inhibido por la dificultad de que he hablado en "Una Introducción a la Historia de la Arquitectura", de mirar la obra de arquitectura en términos de espacio en vez de construcción y plástica, como es costumbre.

Observemos la Casa de la Cascada: de inmediato se perciben dos valores fundamentales, la unión íntima con el terreno —que parece ser el principal elemento generador— y la audacia estructural expresada en audacia plástica. Pero sólo un examen más detenido, una búsqueda más sensible, más libre de los prejuicios corrientes sobre arquitectura, mostrará que la plástica no es solamente audaz, sino que responde espléndidamente al típico imperativo Wrighteano: el de la continuidad espacial, llevada simultáneamente hacia dos direcciones. Crea una continuidad con el terreno —en el correr paralelo de las terrazas con las estratificaciones de la ladera de las rocas; en el repetirse con planas superficies construídas, las planas superficies de agua; en el erguirse de compactos elementos verticales de piedra, casi espolones naturales aferrados a las entrañas de la roca— y la crea para valorizar la continuidad espacial, física y psicológica. Observemos la planta, a la altura del piso de estar: si intentamos interpretarla en términos de construcción, de volumen mural, nos elude, escapa a nuestro análisis, por el fraccionamiento de las paredes en diafragmas de todas formas y dimensiones, colocados de manera caprichosa desde el punto de vista estructural. Pero si pensamos en términos de espacio, todo se aclara. El espacio se articula con sugestión psicológica entre dos polos: la ladera en que se apoya la casa —expresada por mampotería compacta, cerrada, pero no geometrizada porque la naturaleza no geometriza la forma del terreno— y el agua sobre que se tiende, como Narciso, para contemplarse a través de las vidrieras que anulan la separación entre interior y exterior, para rozarla con la punta de los dedos — o de la escalera colgante, liviana como un enredo de lianas suspendidas de la rama que tiende sobre el río.

¡Cuánto más fecunda es esta manera de ver la arquitectura de Wright, y cómo resulta más fácil acercarse a su espíritu creador por este camino! Y aquí radica también la posibilidad de aclarar la divergencia de posición entre el organicismo de Wright y el racionalismo europeo.

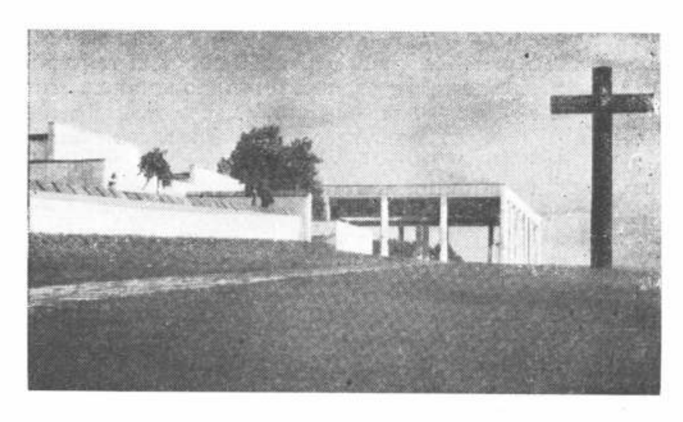
Miremos, por ejemplo, la obra que se considera más representativa de la idea Corbusierana de la casa aislada, tan famosa como la Casa de la Cascada: la Villa Savoye en Poissy. ¿Podemos hablar de ella en términos de espacio? La obra de Corbusier escapa a un examen espacial tal como la obra de Wright escapa a un examen que no sea espacial. La Villa Savoye es, según la expresión del mismo Le Corbusier, "un objeto apoyado sobre la pradera", sin interferir la naturaleza que lo rodea. Está destinada a ser contemplada desde fuera y rehusa la continuidad espacial interior-exterior aislándose sobre los pilotes, que en este caso —una villa en un amplio parque privado— no pueden tener la función urbanística de dejar el terreno disponible para circular, sino únicamente función estética. He aquí el valor fundamental del edificio: un volumen puro en el espacio, un sólido continuo hasta en la uniformidad de los ventanales, cinta ininterrumpida que supera la premisa funcionalista, pues estar y cocina, dormitorio y terraza se abren con la misma forma de ventana hacia el exterior. Valor plástico que rechaza los hechos espaciales y subordina los elementos psicológicos de la vida en la casa a una rigurosa composición geométrica de tipo clasicista. ¿La rampa como elemento espacial? No puede ser, porque el espacio es algo que envuelve al espectador, no es una simple experiencia visual. ¿La terraza jardín a nivel del estar, y comunicando con éste? Todavía prevalece la intensión visual: mirar de la terraza al estar y viceversa, o al exterior a través de la ventana-marco que el arquitecto pone voluntariamente para hacer resaltar el cuadro de la naturaleza transformada en panorama.

Que el contraste no se limita a un caso, manifiesta con igual claridad el cotejo entre una cualquiera de las casas menores de Wright —por ejemplo, la casa Winkler y Goestch— con otra menor de Corbusier, la casa de las tres bóvedas o la villa de Mandrot.

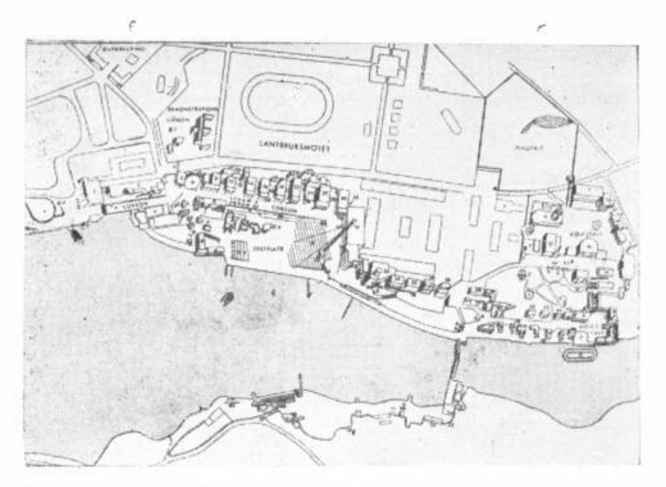
La casa Winkler nace desde la sala de estar, en que se insertan las otras partes de la vivienda, todas abiertas excepto el bloque de los dormitorios, que, sin embargo, no destruye la continuidad espacial acentuada por el jardín cercano, otro elemento de unión. Los techos de distinta altura crean la variedad plástica necesaria para hacer agradable el estar, sobriamente tratado con materiales simples a la vista, ladrillo, madera, hormigón.

En la villa de Madrot el volumen externamente unitario está fraccionado en paralelepípedos internos no relacionados entre sí, sin preocupaciones espaciales, y la búsqueda plástica apunta sobre el proporcionamiento geométrico de las fachadas, el contraste de los materiales enfatizados por el color y el tratamiento superficial. Una vez más, la casa de Mandrot "mira" al paisaje, sin insertarse en él; en la casa Winkler no hay solución de continuidad entre exterior e interior. En la casa de las tres bóvedas, el partido es aún más esquemático y claramente plástico: construir tres bóvedas de largo creciente, y meter allí una vivienda.

Ha sido notado, oportunamente, que este dualismo no es nuevo ni propio de la arquitectura moderna. Los Griegos han creado arquitectura en términos de visión plástica externa y los Romanos de espacio interno, aun cuando usaron



G. Asplund: Crematorio en el Cementerio de Estocolmo.



G. Asplund: Exposición de Estocolmo.

los mismos elementos estilísticos. El primer Renacimiento se preocupó de los valores inmóviles del volumen puro y de la proporción perfecta, pero la sacudida dinámica de Miguel Angel, todavía basada en la unidad plástica, abre camino a la continuidad dinámica espacial del Barroco, que la destruye.

Estas referencias son interesantes historiográficamente y sugestivas didácticamente, pero, por supuesto, no explican al genio de Wright y menos aún, pueden servir para dar una patente de legitimidad a su arte. La continuidad espacial de Wright no es la de Borromini, así como la visión racional de Corbusier no es la de León B. Alberti; y por encima de todo paralelismo histórico vale la personalidad del artista que resume en sí la universalidad y la unicidad de su hacer.

* * *

El redescubrimiento de Wright se conecta de manera apreciable con otro motivo de la superación de la crisis racionalista: la contribución de la crítica a los estudios sobre orígenes de la arquitectura moderna.

La primera fase del movimiento moderno en la posguerra inmediata había sido acompañada por muchos escritos, mas de carácter programático, de arquitectos y de teorizantes, interesados en la polémica y difusión de ideas. El movimiento moderno aparecía en ellos como producto milagroso y repentino de alguna misteriosa divinidad inspirada por la técnica maquinista —se hablaba mucho del espíritu del tiempo, fórmula preferida también por Giedion y se rechazaba desdeñosamente cualquier parentesco con movimientos artísticos de ante guerra —Art Nouveau, Secession vienesa, etc.— en nombre del purismo cubista. La primera contribución seria al problema vino de Nikolaus Pevsner, crítico alemán residente en Inglaterra, con su "Pioneros del movimiento moderno desde W. Morris a W. Gropius". Su librito era verdaderamente revolucionario: volvía nada menos que a Morris, al Art Nouveau y a la Secession; descubría a Mackintosh, a Loos; percibía las relaciones con la pintura impresionista y expresionista; señalaba a la escuela de Chicago y a Wright, aunque no valorándolos completamente. Vino después el "Modern Building" de W. C. Behrendt, otro crítico alemán trasladado a Norte América: allí se planteaba con gran vivacidad polémica, aun cuando no siempre con rigor crítico, la distinción entre orgánico y racional, y se afirmaba la superioridad de lo orgánico y del genio de Wright. A estos escritos que tocaban directamente el problema, se unieron otros que aparentemente lo rozaban apenas, pero que en realidad han dado, especialmente en el medio anglosajón un apoyo muy sólido a la nueva corriente: me refiero a las dos obras fundamentales de Lewis Mumford, "Técnica y Civilización" y "La Cultura de las Ciudades", también publicadas después de 1930. Los dos libros son bien conocidos: se los puede comparar con un dique opuesto al entusiasmo maquinista de la primera época de la arquitectura moderna. Bien documentados, brillantes en la exposición y en la argumentación, infundidos de una fe cálida en los mejores valores humanos, fueron en cierta manera la campana de alarma. Sus tañidos tardaron quizás un tiempo para difundirse en el mundo —era el momento de le guerra—, pero donde llegaron, despertaron ecos perdurables. La gran eficacia de la obra de Mumford se debe también un poco a que él trajo su palabra en el momento justo: diez años antes, hubiera parecido un rezagado nostálgico sobre las huellas románticas de Camilo Sitte, o una inútil Casandra. En el momento de la crisis racionalista, su amonestación encontró las conciencias listas para entenderlo, y aceptar el camino que él indicaba, el pasaje de una cultura "Neotécnica" a una "Biotécnica". La arquitectura de una sociedad biotécnica debía ser necesariamente una arquitectura orgánica capaz de insertarse en el urbanismo orgánico, y Mumford había explícitamente indicado sus preferencias. El tuvo el valor de dar a esa aspiración ético-artística su razón de ser un cuadro de historia de la cultura, volviendo a poner en discusión el derecho de los racionalistas a hacerse propietarios exclusivos del "espíritu del tiempo". En una época como la nuestra, en la cual el artista desgraciadamente ha perdido la seguridad de su importancia creadora en la sociedad, es indispensable para el arquitecto el conforte de sentirse apoyado en una armazón de motivos sociales, y la armazón ofrecida por Lewis Munford es espléndida, aun cuando desilusione a los racionalistas convencidos.

Esto ayuda a comprender la gran difusión alcanzada por los dos libros y especialmente por "La Cultura de las Ciudades" —sin restar nada a su valor intrínseco—, y explica también la evidente dependencia de muchos "orgánicos" del pensamiento de Mumford. Recientemente, en 1947, Mumford ha precisado sus ideas en sentido más estrictamente arquitectónico, iniciando una polémica sobre lo que él llama "el estilo Bay Region", eso es la manera arquitectónica que se ha formado en la costa californiana: "...una nativa y humana forma de modernidad... una libre y no molesta expresión del terreno, del clima y de la manera de vivir en la Costa. Este estilo echó raíces hace cincuenta años a Berkeley, en California, en los primero trabajos de John Galen Howard y de Maybeck, y ahora está naturalmente arrigado en la Costa; nadie imagina allá que exista en nuestro tiempo otra manera de construir.

"Este estilo es verdaderamente el producto del encuentro de las tradiciones arquitectónicas de Oriente y Occidente, y es un estilo mucho más universal que el llamado estilo internacional de 1930, pues permite adaptaciones y modificaciones regionales... El cambio de orientación que se manifiesta en Europa al igual que en América significa solamente que la arquitectura moderna ha superado su período de adolescencia, con sus quijotescas purezas, con su embarazosa autoconsciencia y su categórico dogmatismo. Los mejores entre los arquitectos jóvenes tienen ya suficiente familiaridad con la máquina, sus productos y sus procedimientos; están listos, pues, para atenuar su rígido control intelectual y gozar un poco. Será mejor para todos". En esta polémica participa-

ron los arquitectos y críticos más conocidos de Estados Unidos, y se ha sintetizado finalmente en el acostumbrado contraste: racional-orgánico.

Frente a los ataques, los racionalistas parten a la defensa: Giedion intenta, ya en 1941, en su "Space, Time and Architecture", confinar a Wright a la posición de pionero, ignorar a los "orgánicos" europeos y americanos, y envilecer a los expresionistas, revalorizados por los estudios sobre los orígenes del movimiento moderno y que los arquitectos orgánicos consideran con renovado interés. Pero es claro que la batalla ha empezado y no parece que los racionalistas puedan ganarla fácilmente.

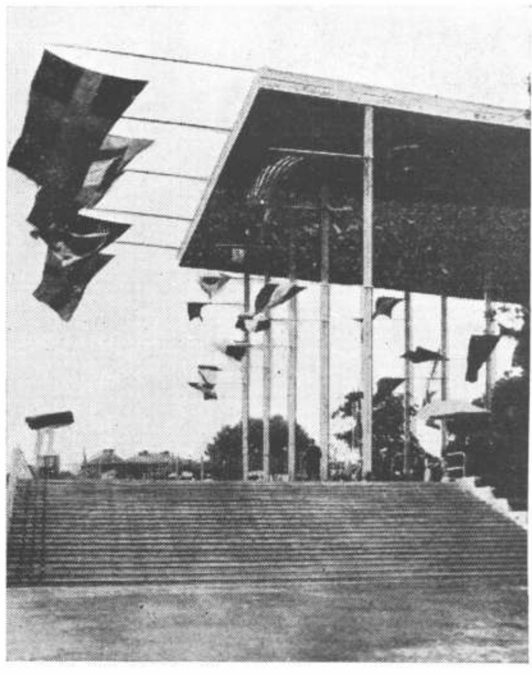
En la exposición de arquitectura moderna del Museum of Modern Art, de 1931, Wright estaba representado por una sola obra: en 1940, la misma institución dedicaba una exposición especial a su arquitectura. El más autorizado crítico de arquitectura moderna de Estados Unidos, H. Russel Hitchcock, publica en 1942 la obra completa de Wright; el mismo crítico que diez años antes había despachado a Wright con la simplista definición de "romántico". Esto puede dar una pauta del cambio.

Con todo, una valoración concretamente crítica de la arquitectura orgánica no se tiene hasta después de la segunda guerra mundial —que representó un paréntesis y una suspensión—, especialmente por obra de la crítica italiana, preparada por la experiencia Crociana para tratar rigurosamente los problemas, y en particular por obra de Bruno Zevi. En su primer libro "Hacia una Arquitectura Orgánica", él hizo en realidad obra de difusión; pero sucesivamente en la revista "Metron", que fundamos en 1945 con Piccinato, Ridolfi, Calcaprina y Radiconcini, en numerosos ensayos, y por último en su reciente "Historia de la Arquitectura Moderna" ha llevado su esfuerzo hacia una investigación más metódica. Mérito fundamental de Zevi, es el de haber desplazado el centro del problema desde el terreno de los motivos morales, sociales, de la mística Wrighteana en oposición al dogmatismo Corbusierano —terreno donde se esterilizaba la polémica racionalista-orgánica—, al de una estimación crítica de los hechos espaciales y plásticos. Ello le permitió reconocer la importancia que el espacio interior ocupa en la poética de F. L. Wright, interpretando con feliz intuición crítica la alusión del maestro americano al aforismo de Lao-Tse, el sabio chino, de que la realidad de un edificio no está en las paredes y en el techo, sino en lo que encierra. Esto es, en la palabra original de Lao-Tse, y probablemente en la idea de Wright, la vida de sus habitantes; pero Zevi supera el enfoque moral para alcanzar valores significativos en sentido crítico, y no vacila en adoptar una posición extrema declarando que el espacio interior es el verdadero protagonista de la arquitectura, fundando sobre esta declaración la superioridad de lo orgánico.

En estos mismos años de postguerra, la discusión crítica sobre lo orgánico tuvo otro centro de particular prestigio en la conocida revista inglesa "The Architectural Review", que acrecienta su autoridad orientándose cada día más hacia una integración técnico-humanística que la destaca sobre las revistas rutinarias y comerciales, especialmente las norteamericanas.

Empezó en 1947 el crítico Eric de Maré a plantear el problema de lo orgánico escribiendo sobre el movimiento moderno en los países escandinavos, y acuñando la expresión "Nuevo Empirismo", que designaba la especial orientación de esta arquitectura nórdica, expresión que ha encontrado acogida muy favorable. En el año siguiente, el mismo crítico continuó y amplió en las páginas de la revista el examen del tema iniciando un debate que, puede decirse, no se ha cerrado aún. Han participado en él personalidades destacadas como Siegfried Giedion, Lewis Mumford y H. Russell Hitchcock; Nicolaus Pevsner y J. M. Richards, codirectores de la revista, han hecho oír varias veces su autorizada y equilibrada palabra. La revista ha quedado en la posición imparcial de una tribuna, respetando en máximo grado la libertad de las opiniones; hasta el punto que recientemente —septiembre de 1951— encabeza el fascículo con la pregunta: "¿Un Nuevo Eclecticismo?", agregando así, quizás, con cierta malicia, otro elemento de incertidumbre en la discusión.

Robin Boyd, autor del artículo, analiza dos casas construídas en Australia, ambas dentro del movimiento moderno, y muy claramente representativas de las dos corrientes, orgánica y racionalista. Lo interesante de su análisis estriba en que la casa "orgánica" aparece en muchos aspectos más funcional que la otra, y la "racionalista", más romántica, y que en ambas se pueden reconocer similares intenciones, aunque realizadas en formas distintas. Pregunta el autor: ¿Si ambas están dentro del mismo mundo de ideas creadoras, responden al llamado de una misma cultura, utilizan técnicas análogas, por qué excluir su coexistencia? ¿Por qué no es posible concebir que en distintas condiciones de programa, es decir paisaje, terreno, materiales y recursos técnicos disponibles, requerimientos humanos por parte de los habitantes, etc., un mismo arquitecto pueda realizar edificios "racionalistas" y "orgánicos"? ¿No es ilusorio y artificial el dualismo inconciliable que se ha creado entre las dos corrientes que integran creadoramente el movimiento moderno, y no podemos pensar para la arquitectura la libertad de expresión que permite al autor de "Hombre y Superhombre" escribir también "Santa Juana"? Argumentación atrayente pero un tanto sofista, pues hace depender —según la moda determinista "fin de siècle"— de factores del contorno, lo que es sustancialmente expresión de



G. Asplund: Exposición de Estocolmo.



G. Asplund: Exposición de Estocolmo.

la personalidad del arquitecto, que puede cambiar tema todos los días, pero no su mismo ser.

Todos estos debates, y habría que señalar también los escritos aparecidos en la revista sueca "Byggmästaren" (1), han contribuído notablemente a ensanchar el panorama de lo "orgánico" —que no podía limitarse, lógicamente, al solo dato concreto de la obra de F. L. Wright—, enriqueciéndolo con un aporte fundamental: lo de la arquitectura orgánica europea.

* * *

En F. L. Wright lo orgánico era el desarrollo lógico y armonioso de una poética coherente desde medio siglo: lo "orgánico" europeo fué el resultado de un encuentro y de una reacción.

Encuentro de la cultura humanística de Gunnar Asplund con el Léxico del racionalismo centro-europeo: reacción, como he dicho antes, de la cultura moderna europea —desde el idealismo de la estética crociana hasta el psicoanalismo y el existencialismo— ya contra el superado dejo positivista de la arquitectura racionalista, ya contra el abstractismo de las posiciones figurativas cubistas que acompañaban su temática y tornaban rígidas sus conclusiones.

Erik Gunnar Asplund es el arquitetco sueco que después de haber dado prueba de su cualidad de artista en obras de refinada interpretación neoclasicista y romántica, marca en 1930, con la Exposición de Estocolmo, la fecha de nacimiento de la arquitectura orgánica europea.

Un examen de sus obras, antiguas y recientes, asombra por la riqueza de temperamento artístico que revelan. Las obras anteriores a 1928-30, entre las cuales prima por intensidad poética el Cementerio Sur de Estocolmo, lo muestran influído por el movimiento de tipo romántico que se afirmó en Suecia a comienzos de siglo; pero sabe interpretarlo libre y sensiblemente. Pasa después a una simplificación formal, expresada por los volúmenes puros y los motivos decorativos de la Biblioteca Municipal de Estocolmo, con un desliz hacia elegancias neoclásicas utilizadas con suave y casi irónico refinamiento, que es romántico y moderno. Con la Exposición de 1930 se abre un nuevo período en su actividad, en el cual se destacan algunos edificios de gran valor artístico.

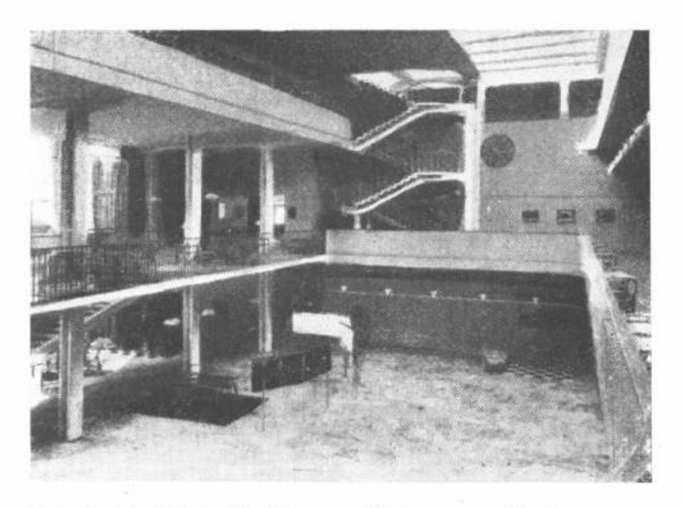
En la ampliación del Palacio Municipal de Göteborg resolvió el difícil problema de agregar a una construcción de estilo clásico otra modernísima, expresando con refinado formalismo moderno la mayor libertad de fantasía: en el crematorio del Cementerio Sur de Estocolmo dió un ejemplo hasta ahora no superado de tema solemne y tradicional encarado en formas modernamente monumentales; en su casa de verano cerca de Estocolmo, la soltura funcional, la sencillez formal, el sentido íntimo y vivido de la casa, dan prueba de su valor hasta en un tema tan alejado de los anteriores. En estos edificios como en los primeros, Asplund se reveló maestro de gran jerarquía: cultura, sensibilidad y capacidad creadora eran un todo en su personalidad, y esto le permitió pasar a través de experiencias e influencias tan distintas no sólo sin limitarla, sino enriqueciéndola y reforzándola. Por esto pudo, de una manera que parece sorpresiva, afirmarse como un maestro del movimiento moderno desde su primera obra francamente moderna, la Exposición de Estocolmo de 1930.

El pabellón sueco en la Exposición de París de 1925 había sido un agraciado edificio de estilizadas columnitas jónicas: la Exposición de Estocolmo fué una elegantísima, aérea y policroma obra de la más audaz modernidad. Se manifestaba ya desde la disposición planimétrica: nada de ejes monumentales, de grandes avenidas, de plazas circulares irradiando calles a todos los puntos cardinales. La arquitectura de los edificios sorprendentemente liviana, alegre, transparente: acero, vidrio, madera, lonas, banderas, formas expresivas y tal vez expresionistas, todo enriquecido por los árboles y el agua que servía de espejo a los edificios. Además, mientras constituía por un lado una declaración de guerra



G. Asplund: Exposición de Estocolmo.

(1) No puedo hacer referencia al contenido del libro "Organische Baukunst", de Hans Bernhard Reichow, que sin duda interesa al tema, por cuanto parece plantear un distinto punto de vista acerca de lo orgánico, puesto que de ello tengo sólo una noticia bibliográfica.



G. Asplund: Palacio Municipal de Göteborg; ampliación.

contra todas las innumerables caóticas exposiciones de tipo solemne y tradicional que habían aburrido a Europa en aquellos años, por el otro era también una rebelión y una amonestación contra el solemne racionalismo europeo, siempre enredado en sus motivos tecnicistas y económico-sociales, y en el abstractismo de su estética geométrica y matemática. Era un canto, en vez de un razonamiento, y este canto reanimó a muchos arquitectos que estaban dudando.

Lógicamente, la arquitectura de Asplund no era un fenómeno aislado y se encuadra en la evolución particular de la arquitectura en los países escandinavos. Los movimientos de comienzos de siglo no tuvieron allí mucha resonancia: más bien se manifestó una reacción de carácter local frente al eclecticismo clasicista del siglo pasado, por medio de un retorno a principios románticos, en los cuales los elementos folklóricos se unían a los recuerdos medievalizantes, un poco como en la corriente de Morris. No es, sin embargo, fácil de establecer si efectivamente se han registrado influencias de la "Arts and Cratts".

Aunque esta posición —que fué llamada "nationalromantik"— produjo obras de cierto interés y notoriedad como el palacio municipal de Estocolmo, de Ragnar Oestberg, y el de Copenhague, de Martín Nyrop, ya su eficiencia estaba agotada alrededor de 1920. Los arquitectos de este momento sienten también deseos de un principio ordenador, de una más sobria utilización de los materiales y elementos figurativos, y abandonan el efecto romántico del claroscuro por el lineal de un clasicismo modernizado. Nada nuevo, por tanto, en lo referente a la posición frente al problema arquitectónico: siempre una referencia al pasado, más conformista en Dinamarca, donde la imitación estilística fué rigurosa, más libre en Suecia, que confirmó el carácter romántico de este neoclasicismo.

No obstante, lo que estaba cambiando, por efecto del progreso social de los países escandinavos, era la actitud de los arquitectos frente a los problemas prácticos y constructivos de la arquitectura. El interés por los temas de la vida cotidiana se hacía cada vez más destacado, tanto en la edificación colectiva como en los problemas urbanísticos, notándose en la construcción el deseo de usar buenos materiales, de una ejecución cuidadosa, de una simple sinceridad expresiva a obtener con dichos medios.

Como ocurre siempre, el hecho que la arquitectura hubiese alcanzado a través del proceso autónomo un alto nivel práctico y artístico, retardó la introducción del movimiento moderno, en cuanto parecía menos urgente una renovación. Es así que sólo en 1930 se puede notar un cambio de orientación, y la señal vino de la Exposición de Estocolmo.

En los años siguientes, luego de una breve discusión entre funcionalistas —no a la manera rígida de los primeros funcionalistas europeos— y tradicionalistas —que no eran los tradicionalistas de academia, sino los racionalistas de la reforma antirromántica—, el movimiento moderno se afirmó vigorosamente, especialmente en Suecia, dando obras de notable valor, a las cuales contribuyó no poco la experiencia de los arquitectos formados en los movimientos precedentes. Pues éste ha sido el más destacado rasgo del movimiento moderno escandinavo: fundir las ideas racionalistas y expresionistas del movimiento moderno —especialmente las de origen germano— sobre el sólido terreno de la preparación técnica y artística de los arquitectos que provenían de la reforma local precedente, ya plenamente conscientes de todos los problemas prácticos, técnicos, económicos y sociales de la arquitectura de nuestro tiempo. Por ello el movimiento moderno se expresó con sencillez y sinceridad como una nueva actitud del gusto, y el acuerdo fué más fácil, toda vez que no había posibilidad de confundir las ideas con motivos polémicos de otro género.

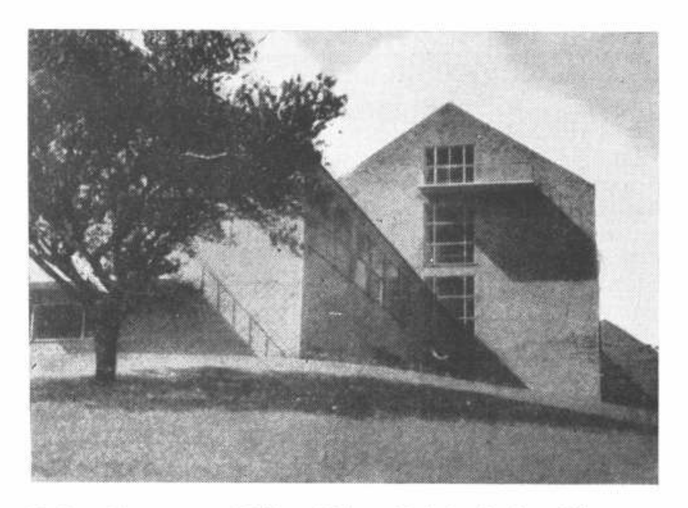
Esto explica también porqué la influencia de Le Corbusier sobre la arquitectura nórdica ha sido relativamente reducida. Estando ya absorbidos los motivos funcionalistas, y encontrándose el ambiente bastante maduro para crear un lenguaje figurativo original y sustancioso, no podían arraigar el abstractismo artístico, o el esquematismo doctrinal.

Asplund ha desaparecido en 1940, cuando tenía sólo 55 años; pero las personalidades interesantes son numerosas entre los arquitectos escandinavos del movimiento orgánico o, como se le ha llamado, "nuevo empirismo".

Casi todos han llegado al "Nuevo Empirismo" por el camino del racionalismo europeo: como, por ejemplo, Sven Markelius, autor en 1932 de la Sala de Conciertos de Hälsingborg, donde la forma está todavía dentro del léxico del racionalismo europeo —aunque se pueda notar en el trata-



G. Asplund: Capilla en el Bosque.



Fischer, Stegmann y Möller: Universidad de Aarhus, Dinamarca.

miento externo algún rasgo expresionista— y que ya en el Pabellón Sueco en la Exposición de Nueva York en 1939 revela una libertad y alegría orgánicas confirmadas por la villa en Kevinge de 1945. Erik y Tore Ahlsén, Sven Wallander, Eskil Sundhal, Sven Backström, Leif Reinius, Sten Lindegren, David Helldén, Erik Lallerstedt, Sigurd Lewerentz (que había colaborado con Asplund en los primeros trabajos del Cementerio de Estocolmo y continúa siendo una de las personalidades más destacadas); muchos nombres pueden señalarse entre los arquitectos suecos, y siempre reconoceremos el acento orgánico en sus obras, por el estudio psicológico de las viviendas, por la inserción sensible de la arquitectura en la naturaleza, por la liberación de la forma desde la rigidez de la geometría elemental.

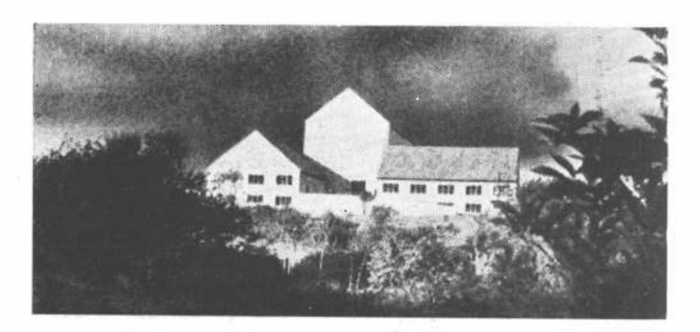
En Dinamarca, la tendencia orgánica se ha revelado en muchas obras destinadas a vivienda; pero la más interesante es la ciudad universitaria de Aarhus, de los arquitectos Kaj Fischer, Povl Stegmann y F. C. Möller, iniciada ya en 1932. En una bellísima posición natural, en el verde de una colina alrededor de un pintoresco espejo de agua, los arquitectos han conseguido con medios simples y con un inteligente plan urbanístico-paisajista un resultado excepcionalmente feliz. Los edificios simples y refinados aceptan el léxico moderno sin presentar ninguna de las fáciles y clamorosas invenciones que agradan a los menos expertos entre los modernistas, mas saben crear una sensación de profunda y natural poesía.

Sobre todos domina por su capacidad artística el finés Alvar Aalto, uno de los mayores arquitectos contemporáneos, y también de los más representativos de las ideas orgánicas, como veremos más adelante al examinar su obra.

* * *

Para completar el panorama, hay que agregar a las tres contribuciones principales ya consideradas —la poética de Wright, la investigación crítica sobre orígenes de la arquitectura moderna, y el movimiento moderno europeo, del "Nuevo Empirismo"— la actividad de otros grupos de arquitectos que han contribuído a la realidad del nuevo movimiento. Entre ellos podemos recordar al grupo californiano del cual participan arquitectos de valor como W. Wurster y H. Harris que está particularmente influído por F. L. Wright, algunos arquitectos suizos, especialmente los que realizaron la Exposición de Zurich de 1939, y los italianos del movimiento orgánico. De la actividad de estos grupos nos daremos cuenta examinando sus obras: notaremos en seguida como entre los norteamericanos, más influídos por el presente ejemplo de Wright, son numerosos los casos de incomprensión imitativa. Casas en forma de cruz, pseudo casas de la pseudo cascada, techos monstruosos, hexágonos y grandes piedras: todos los motivos más aparentes de la obra wrighteana, y especialmente los de gusto dudoso que sólo el genio espacial del maestro americano alcanza valorizar. Esto es justamente no haber entendido el valor vital de la enseñanza de Wright, y la crítica se puede ampliar también a algunos esfuerzos imitativos que se han manifestado en otras partes del mundo, sin excluir la Argentina.

Con mayor comprensión y conciencia artística han actuado en sus obras los que de Wright han aprendido la enseñanza de libertad formal y preocupación espacial, uniéndola al gusto de los materiales naturales y de la vinculación con el terreno. Esto se puede notar especialmente en los edificios de Wurster y de Harris, que se destacan por sensibilidad y capacidad creadora entre los intérpretes más estrictos del lenguaje wrighteano; pero la influencia orgánica tiene penetración también en arquitectos más independientes y obras ajenas a la temática de Wright. Es el caso, por ejemplo, de la casa Fairchild de Nelson y Hamby, en Nueva York, donde el problema típico de la casa entre medianeras está resuelto fractuando en dos partes el edificio que, sin embargo,



Fischer, Stegmann y Möller: Universidad de Aarhus.

no pierde unidad porque el patio está tratado en conjunto con los ambientes cerrados para reconstruir la continuidad espacial y funcional-psicológica. Asimismo, notaremos la preocupación de unir arquitectura y terreno en muchas otras casas norteamericanas, hasta llegar al caso extremo de la casa del arquitecto Carlos Kock, que utiliza directamente la roca como pared en la planta inferior de su vivienda apoyada en una ladera. Hasta en arquitectos considerados entre los representantes más autorizados del racionalismo en Norte América, resulta fácil reconocer ahora signos de la influencia wrighteana: véanse las últimas casas de Richard Neutra, o la casa al Mont Desert de George Howe.

En Suiza, la arquitectura moderna se afirmó alrededor de 1930, y estuvo entonces inspirada por el racionalismo centro europeo; pero pronto reveló acento propio, que la distingue en el movimiento moderno. De tiempo atrás los suizos habían logrado un gusto nacional al dar a la casa y a la aldea una expresión de simple y nítida dignidad, ajena a todo énfasis decorativo, sensible al valor plástico de los materia-



Fischer, Stegmann y Möller: Universidad de Aarhus.

les naturales y al cromático de las superficies tratadas con colores precisos, dominando los blancos, amarillos, rojos, sobre el fondo verde del paisaje. Los temas que en Alemania meridional se acentúan a menudo en motivos expresionistas, conservan en la interpretación suiza una serena simplicidad que los incorpora naturalmente al ambiente; he aquí por qué la construcción moderna, integrándose fácilmente en el medio urbano, ha hallado favor y difusión. Si se agrega a eso el buen nivel técnico de los arquitectos, el gusto difundido en el público por lo pintoresco antes que por lo monumental, se tendrá un poco la clave del éxito y de la calidad de la arquitectura suiza contemporánea; y también explica por qué estos arquitectos saben usar la decoración más que sus colegas de otros países, sin temor a caer en el "pastiche" o en la retórica, con una frescura y una alegría que parecen milagrosas frente a los afligentes problemas: decoración o no, que forman un complejo aparentemente insuperable para los arquitectos racionalistas europeos.

En esta actitud de los arquitectos suizos hay que apreciar su contribución a la posición orgánica; y la notaremos no en la obra de algunos más relacionados con la corriente corbusierana, como Max Bill, y que representan en realidad una posición extremada en el sentido de un intelectualismo plástico procurado, y a veces fin de sí mismo, sino en la de otros numerosos, entre los cuales priman quienes trabajaron en Zurich en la Exposición Nacional de 1939 y en el Palacio para Congresos. La Exposición, probablemente influída por la de Estocolmo de 1930, fué una demostración de la libertad y seguridad formal alcanzada por los arquitectos suizos en aquel tiempo, de su capacidad de construir con alegría, soltura, humana penetración psicológica. Las mismas condiciones que confirman muchas de las casas realizadas por aquellos arquitectos.

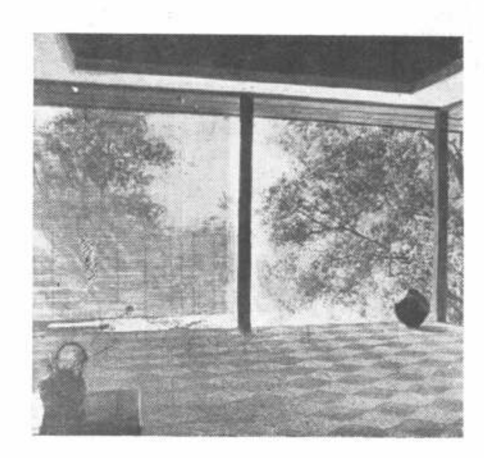
La situación italiana es distinta, pues el movimiento orgánico se manifestó allí en la postguerra como resultado del renovado examen crítico del racionalismo, cuya crisis ya se había tornado evidente, y por la acción cultural desarrollada por los arquitectos agrupados en Asociaciones para la Arquitectura Orgánica (A. P. A. O.) y en la revista "Metron". La polémica orgánica fué de renovamiento y de lucha no sólo en el terreno de las ideas artísticas, sino también en lo que se refiere a ideas morales, pues tuvo que enfrentarse a la acción desmoralizadora de los grupos profesionales que habían participado en el banquete neoclásico del monumentalismo fascista. Si atendemos a la situación actual, se debe reconocer que la acción en el campo artístico ha sido más afortunada que la del campo moral; están naciendo en Italia edificios de notable valor y claramente ubicados dentro de una programática orgánica.

El más importante es la nueva estación de Roma, iniciada antes de la guerra en estilo monumental fascista, y completada en 1950 con un proyecto que ha sido el resultado de un concurso. Es notable que los autores del proyecto realizado —dos grupos de arquitectos reunidos— presentasen al concurso proyectos que no se apartaban del lenguaje racionalista de anteguerra, modificando en sentido orgánico el definitivo, especialmente en el salón de las boleterías. Si, a pesar de lo dicho antes, quisiéramos indicar entre los arquitectos italianos algún anticipador del reciente movimiento orgánico, estaríamos en condición de hacerlo, pues P. L. Nervi, ingeniero y poeta del cemento armado, supo liberarse en sus conocidos hangares del esquematismo losa-viga-columna, para alcanzar una continuidad constructiva que es al mismo tiempo plástica y espacial, confirmada por sus realizaciones más recientes, como el gran pabellón para exposiciones en Turín.

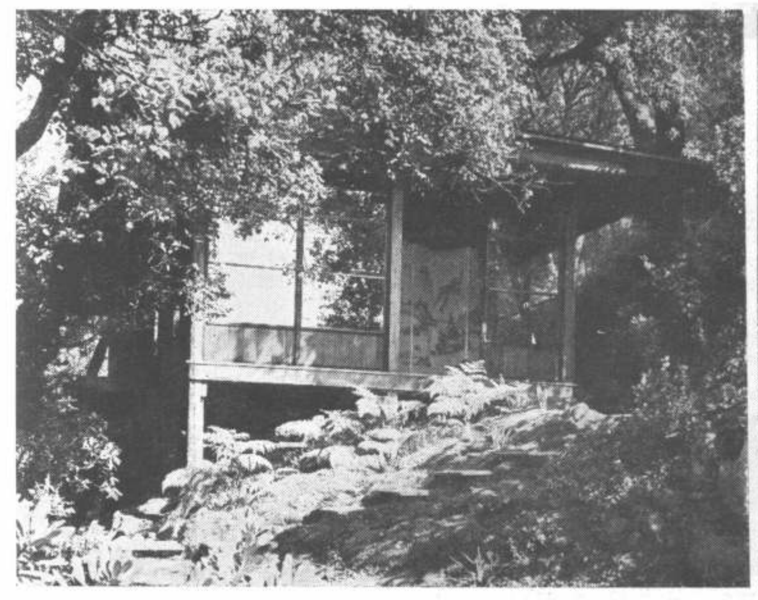


Fischer, Stegmann y Möller: Universidad de Aarhus.

Fotos Fred R. Dapprich



Cuando se sacan los ventanales, el living se transforma en una gran terraza cubierta rodeada de árboles.



Los grandes ventanales son sacables, y débiles cortinas de bambú protegen al living room del fuerte sol.

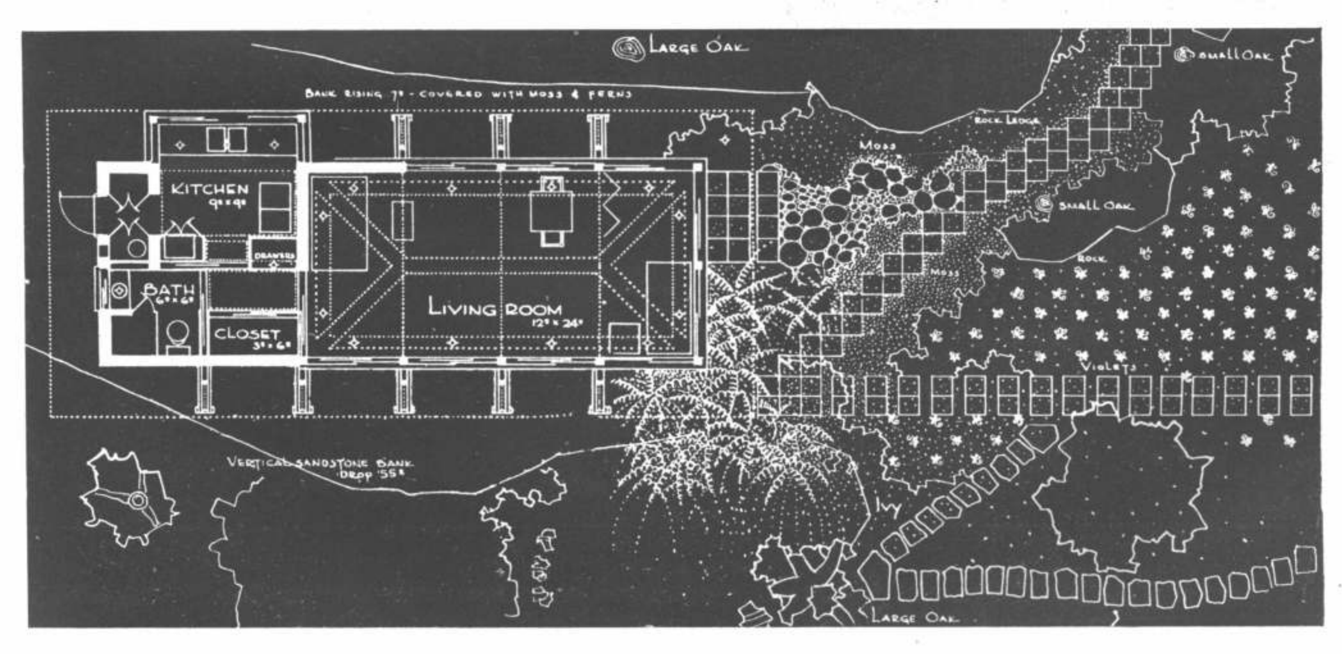


Los escalones de piedra que llevan a la casa, integran a ésta con el paisaje agreste.

CASA EN FELLOWSHIP PARK, LOS ANGELES

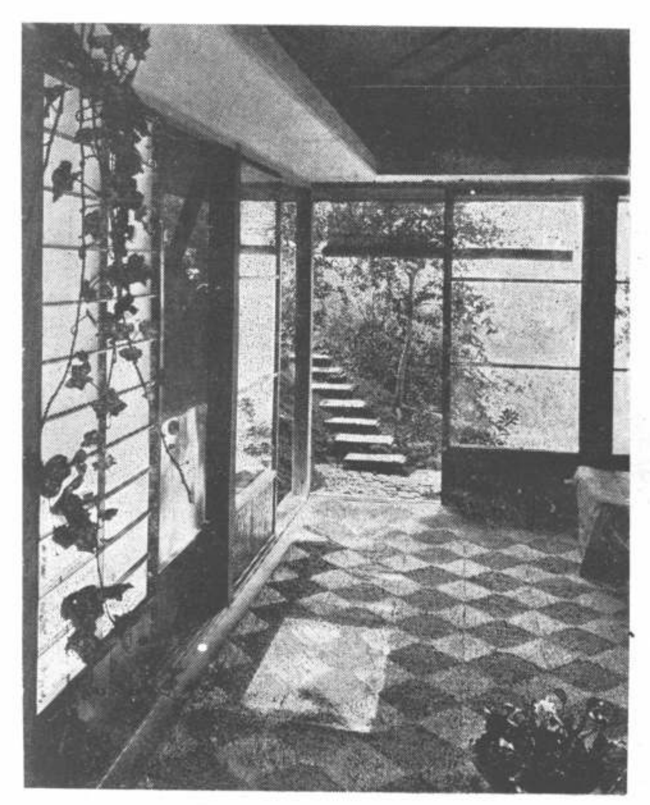
HARWELL HAMILTON HARRIS, ARQ.

Large oak: gran roble. Bank rising 7° covered with moss & ferns: declive de 7 grados cubierto de enredadera y helechos. Rock Ledge: superficie rocosa. Small oak: pequeño roble. Vertical sandstone bank drop 55°: precipio de piedra arenisca de 55 grados de inclinación. Living room: cuarto de estar. Kitchen: cocina. Bath: baño. Closet: ropero de colgar. Drawers: ropero con cajones.





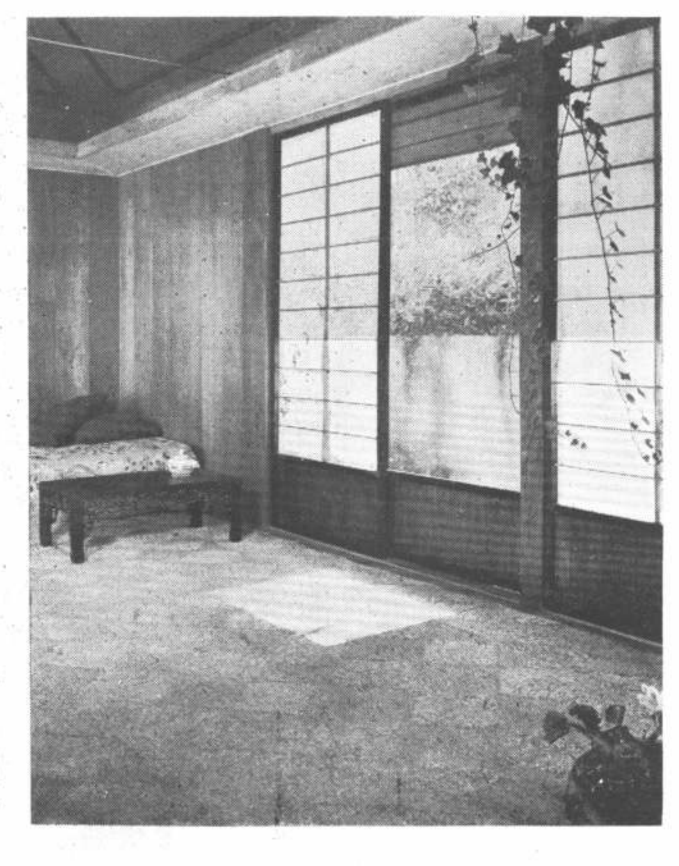
La casa está colocada encima de un precipicio de 55 grados, y a través de los árboles se alcanza a ver una hermosa cordillera.



El piso es de estera.

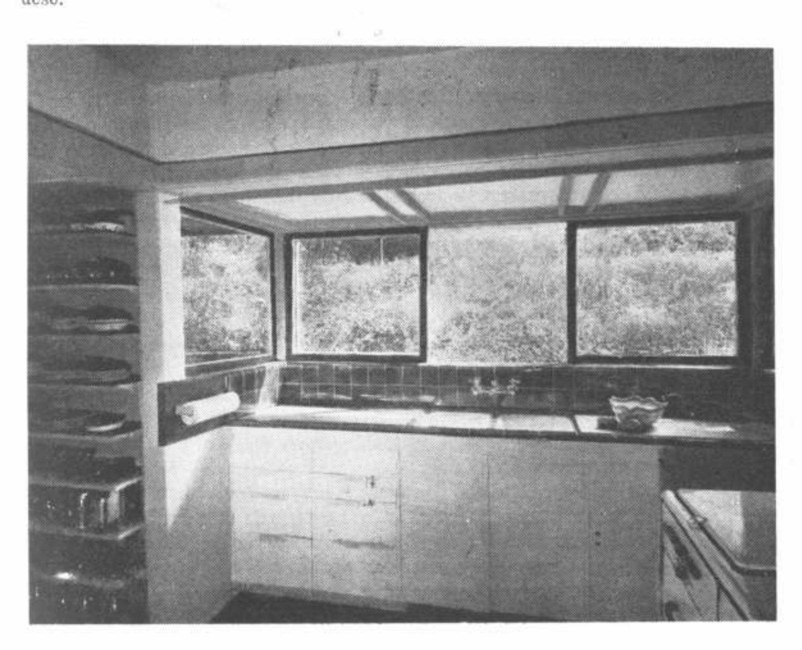
El marco de una naturaleza apacible, aunque agreste, exigió el empleo de materiales simples que realizaran plenamente un plano sencillo y una estructura elegante, carente de todo ornamento.
La madera fué el principal elemento. Vigas en el piso y en el techo y postes sobre cimientos o bases aisladas, abrazados por sostenes de compresión y tensión, forman el esqueleto de esta liviana estructura. Sobresalen anchos aleros.
La elemental geometría de la construcción está rodeada por la frondosa arboleda, y los escalones cuadrados de piedra que llevan en ascenso a la casa, parecen conectar aún más a ésta con la naturaleza circundante.
La vivienda está colocada al borde de una pendiente casi

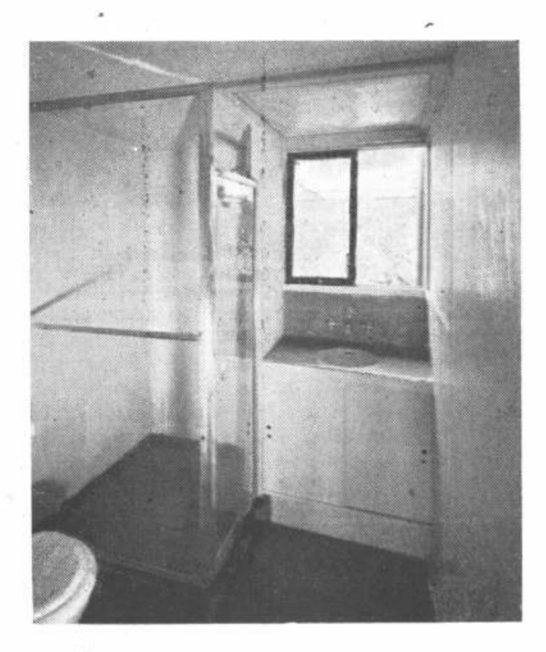
vertical de unos 15 metros de alto, y desde el living room se ve, a través de una cortina de robles y acebos de California, una distante hilera de montañas.
Las paredes exteriores del living room son casi exclusivamente de vidrio, y tienen la particularidad de ser sacables pudiéndose así transformar el salón en una terraza cubierta. Con excepción de los angostos marcos de los ventanales, que están pintados de negro, la madera ha sido dejada color natural. Tanto en los interiores como en el exterior se ha usado el pino gigantesco de California.
El cielo raso está terminado en fibra de caña y el piso está recubierto de estera, con lo que se le da bastante calor hogareño a una casa muy desprovista de moblario.



En el living hay un mueble negro de teca que pone una nota llamativa. El mobiliario es muy poco, suficiente para una casa de descanso.

El cielo raso y las paredes de la cocina y baño están terminadas en esmalte azul brillante, vermellón y amarillo verdoso.





FUNCION Y EXPRESION EN ARQUITECTURA

Por **LEWIS MUMFORD**

Publicamos este artículo por gentileza de la revista "Architectural Record".



"...nosotros sabemos hoy..., que la máquina, aún en su más avanzada evolución, representa solamente un fragmento del espíritu humano."

De tiempo en tiempo, solía abrirse en New York un gran palacio cinematográfico y una cantidad de notables neoyorkinos eran invitados para la primera noche. Por lo menos durante diez minutos, que parecían más bien una hora, el público contemplaba una sucesión de efectos de luz, la elevación y descenso de la plataforma de la orquesta y las muchas maneras en que el telón podía ser levantado o corrido. Por un momento el público estaba embelesado por el despliegue de virtuosidad técnica; pero cuando parecía que no iba a ocurrir nada más, empezaba a aburrirse: estaban a la espera de que comenzara la verdadera función.

La arquitectura moderna está ahora en un estado similar al Radio City Music Hall en la noche de la apertura. Nuestros mejores arquitectos están llenos de destreza técnica y competencia para proyectar; pero desde el punto de vista de los espectadores, están solamente haciendo una exhibición técnica. Todavía esperan los oyentes que comience la función. Ahora bien, en todos los sistemas de arquitectura, la función y la expresión tienen su lugar. Todo edificio desempeña una función, aunque más no sea la de proteger de la lluvia o mantenerse enhiesto contra el viento. Al mismo tiempo, aún la más simple estructura produce una impresión visual sobre aquellos que la utilizan o que simplemente la miran; inconscientemente o a designio, ella dice algo al espectador y modifica, por lo menos en pequeño grado, sus reacciones corporales. Las funciones permanentemente invisibles, como las desempeñadas por los cimientos o los aparatos de calefacción, pueden quedar fuera del cuadro arquitectónico; pero toda función que es visible, contribuye en algún grado a la expresión. En monumentos simples, como los obeliscos, o aun en estructuras más complejas como los templos, la función del edificio está subordinada al propósito humano que lo ha creado: si tales estructuras no deleitan al ojo e informan a la mente, no hay audacia técnica que pueda salvarlas de convertirse en cosas vacías de sentido. Desde luego que la decrepitud ideológica es más fatal que la decrepitud técnica cuando se trata de una obra de arquitectura. En cuanto un edificio llega a carecer de significación desaparece.

La morderna arquitectura cristalizó en el momento en que la gente comprendió que los antiguos modos de simbolismo nada decían a los hombres actuales; y que, por el contrario, las nuevas funciones traídas por la máquina, tenían algo especial que decirle. Desgraciadamente, en el acto de crear las formas surgidas de estas nuevas verdades, la función mecánica ha tendido a absorber la expresión, y aún en las mentes de los más fanáticos, a suprimir su necesidad. Como resultado, la imaginación arquitectónica se ha empobrecido en los últimos veinte años; tanto que el proyecto ganador de un concurso para la construcción de un gran monumento conmemorativo, producido por uno de los más capaces ar-

quitectos jóvenes, era simplemente un gigantesco arco parabólico. Si las técnicas no podrían, por sí mismas, contar la historia de los pioneros que atravesaron las puertas de entrada de este continente, la historia de nuestro tiempo no podría ser contada tampoco por las obras arquitectónicas de nuestros días. Esta falla en hacer justicia a las funciones simbólicas y expresivas de la arquitectura, tal vez alcanzó su culminación en el proyecto del edificio para las Naciones Unidas, caso en que un edificio para oficinas fué tratado como un monumento y donde una de las tres grandes estructuras ha sido ubicada de tal manrea que no puede ser vista desde los accesos al lugar. Ahora, muchos arquitectos se han dado cuenta de la existencia de una pobreza de expresión auto impuesta; al absorber las lecciones de la máquina y al aprender a manejar las nuevas formas de la construcción, comienzan a ver que han despreciado los reclamos válidos de la personalidad humana. Al rechazar con razón los símbolos anticuados, han dejado también de lado las necesidades, intereses, sentimientos y valores humanos a los que se debe dar su debido lugar en toda obra de arquitectura. Esto no significa, como muchos críticos lo han afirmado con apresuramiento, que el funcionalismo está condenado a muerte; eso significa más bien que ha llegado el momento de integrar las funciones objetivas, con las funciones subjetivas; de buscar el equilibrio entre las facilidades mecánicas con las necesidades biológicas, las obligaciones sociales y los valores personales. Y para comprender las nuevas perspectivas que se abren a la arquitectura, debemos primero hacer justicia al funcionalismo y desentrañar la razón por la cual en nuestro tiempo la parte mecánica o la más abstracta de la forma espacial, fueron tomadas por el todo.

Como sucede frecuentemente, el funcionalismo llegó al mundo como un hecho, mucho antes de que fuera apreciado como una idea. El hecho fué que durante tres siglos, la ingeniería había estado haciendo extraordinarios progresos en todos los sectores, excepto en arquitectura; una pasión por la economía, una concentración metódica en el trabajo productivo, una creciente preocupación por las necesidades prácticas, habían prestado autoridad a los métodos mecánicos, a los cálculos racionales, a los procesos de repetición; y habían abierto camino a nuevos recursos y energías. Aun antes de que la máquina empezara a ejercer su especial disciplina, las necesidades funcionales habían tendido a producir grandes formas geométricas u orgánicas en arquitectura; un establo, un silo, un castillo, un puente, un navío oceánico, son todas formas funcionales cuya limpieza de líneas y corrección de formas surgen, como la forma de una gaviota, del trabajo que tienen que realizar.

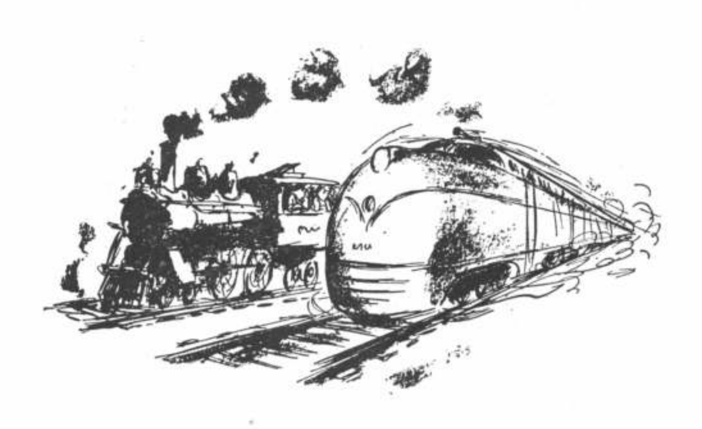
La gente no disfruta conscientemente de tales estructuras, hasta que han cesado de usarlas, o por lo menos hasta que se detienen lo suficiente para pesar el significado de lo que ellas han hecho. Pero esas estructuras tienen al menos la cualidad de todas las creaciones orgánicas: ellas se identifican por sí mismas y expresan las funciones que sirven. Cuando una locomotora a vapor, por ejemplo, está completamente perfeccionada y todas sus excrecencias y elementos tecnológicos son absorbidos dentro de la forma final —aerodinámica, como decimos hoy—, la locomotora no solamente es más rápida que la forma primitiva, sino que expresa velocidad de manera inconfundible. Esos nuevos puntos de interés mecánico tienen un mensaje vital para los arquitectos modernos, porque ellos vuelven a abrir una perspectiva de las posibilidades constructivas que habían sido cerradas en el Renacimiento por un deliberado sacrificio de la función a la expresión y de la expresión misma, cuando murió el impulso barroco en una mera corrección y un refinamiento arqueológico. Lo que expresa de Catedral de Durham, por razón de sus macizas columnas de piedra y espacios libres, no podría ser expresado con palos de bamboo y techos pajizos. Por los distintos medios que la ingeniería moderna ha puesto a disposición del arquitecto, la imaginación de los mismos podría haberse expandido, si los propósitos humanos en otros ramos de la vida hubieran estado a la altura de las aptitudes técnicas del hombre moderno.

Una de las primeras personas que comprendieron las implicaciones del funcionalismo como criterio de buena forma, fué el escultor americano Horacio Greenough. A mediados del siglo XIX, al final de su tan corta vida, publicó una serie de artículos que por primera vez formulaban la nueva estética de la máquina y ampliaban sus aplicaciones a todas las formas de la belleza. Greenough, estudioso de la

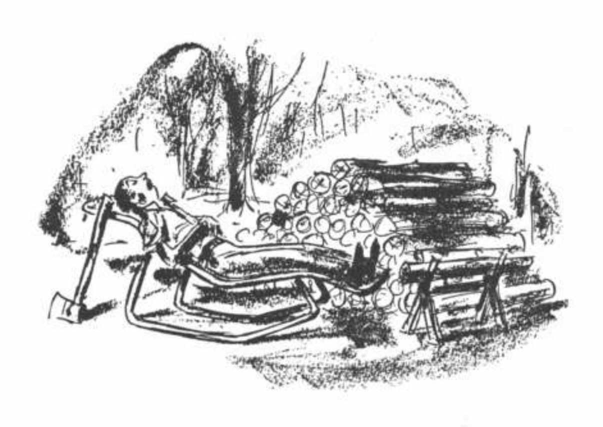


"En las catedrales de la Edad Media, la economía, el confort y la buena acústica eran alegremente sacrificadas en beneficio de la magnificación y del misterio, de una manera encaminada a anonadar al creyente."

biología lo mismo que de la escultura, llevó más lejos el gran teorema de Lamarck: la forma deriva de la función. El vió que sus generalizaciones se aplicaban a todas las formas orgánicas, aún las creadas por el hombre.
Greenough reconoció que los trabajos de arte efectivos de su época, que eran los primitivos de una nueva era, no eran los símbolos derivados de la pintura y la arquitectura eclécticas, sino las vigorosas formas viriles sin ningún vínculo histórico fuera de los que lo unían a su propia época, de las nuevas herramientas, máquinas y estructuras ingenieriles que respondían a las necesidades de la vida moderna. El hacha americana, el reloj americano, el barco, en cada línea de estas herramientas y máquinas, la necesidad o la función jugaban su papel determinante.
Ellos no tenían ornamentos o elementos decorativos de ninguna clase, excepto tal vez un sobreviviente mascarón de proa; como el cuerpo desnudo, cuando está desarrollado armoniosamente, no necesitaban otro ornamento o vestido para realizar la belleza. Porque, ¿qué era la belleza? "La promesa de la función".
Tal como fué formulado por Greenough, ese era un pensamiento estremecedor; y a las mentes de los sucesores de Greenough, tales como Luis Sullivan, que podían haber respirado las ideas de Greenough con su nativo aire de Nueva Inglaterra, esta doctrina les proporcionó un genuino punto de partida para la nueva arquitectura. Ningún edificio podría aspirar a hacer justicia a los valores de nuestro tiempo, si no siguiera, por el diseño, las líneas dictadas por la función efectiva; la belleza, según lo expresara Emerson, debe descansar en los cimientos de la necesidad.
Pero mientras la doctrina de Greenough era saludable, era también incompleta; porque faltaba que hiciera justicia a esos valores específicamente humanos que derivan, no del objeto y el trabajo, sino del sujeto y la plenitud de vida que el arquitecto procura enaltecer. Aún las funciones mecánicas mismas, descansan en valores humanos: el deseo de orden, de seguridad, de poder; pero presumir que esos valores son, en todo caso, absolutamente predominantes y que eliminan la necesidad de otras cualidades, es limitar la naturaleza del hombre mismo a aquellas funciones que sirve la máquina. Se puede, por eso, confrontar con beneficio, la doctrina de Greenough con aquella enunciada por su contemporáneo John Ruskin en las Siete Lámparas de la Arquitectura.
Contrariamente al error popular, Ruskin tenía un saludable respeto por los triunfos utilitarios de la era victoriana; él decía que un navío de alto bordo, ese temprano triunfo de la standardización y la prefabricación, era una de las primeras razones para admirar ese período. Pero Ruskin insistía en que la construcción era una cosa y la arquitectura era otra: según su teoría, un edificio se convierte en una obra de arquitectura, solamente cuando la estructura desnuda es embellecida con trabajos originales de escultura y pintura. En la forma en que Ruskin la planteaba, su teoría que hacía depender a la arquitectura de artes no arquitectónicos, era evidentemente falsa. Llevándola hasta sus últimas consecuencias, llevaría a la conclusión a que Geoffrey Scott arribó en la Arquitectura del Humanismo: una doctrina que fácilmente disfrazaría la anatomía orgánica de un edificio con un traje contradictorio, diseñado por un pintor, un decorador o un "proyectista industrial".
Pero la idea de Ruskin de que la arquitectura es más que mera construcción, era en realidad sana; ella es aceptable tan pronto uno la vuelve a formular, de manera de derivar los elementos específicamente arquitectónicos, no de la pintura y la escultura, sino del tratamiento arquitectónico de todo el



"...la locomotora no solamente es más rápida que la forma primitiva, sino que expresa velocidad de manera inconfundible."



"...formas funcionales cuya limpieza de líneas y corrección de formas surgen, como la forma de una gaviota, del trabajo que tienen que realizar."

edificio, como una imagen y una forma plástica para expresar, por su modificación de las necesidades puramente funcionales, los significados y valores que están íntegramente relacionados con la estructura: subrayando los valores y propósitos pertinentes, diseñando un edificio de oficinas de manera que los que en él trabajan se sientan más eficientes, una universidad de manera que los estudiantes se sientan impelidos a los hábitos de estudio y al intercambio intelectual, una iglesia de manera que los feligreses se sientan más inspirados y exaltados. Aplicar a todas las diversas actividades y necesidades de una comunidad, los standards que son apropiados para una fábrica, es claramente un caso de simbolismo impertinente. Esas cualidades que diferencian la arquitectura de la construcción, no pueden derivar de las exigencias mecánicas de la estructura: ellos surgen del carácter y el propósito del usuario, tales como son interpretados por el arquitecto.

Hay sin duda, momentos en que el arquitecto necesita al pintor y al escultor, así como puede necesitar otros artífices. Pero cuando un arquitecto usa todos los recursos de su arte, el edificio mismo se convierte en una imagen multidimensional, una serie de cuadros que cambian de cualidad en todas las horas del día, y con todos los cambios de posición del observador. Asimismo se convierte en una forma altamente compleja, cuyo espacio interior y aberturas son tan significativas como la masa, desde que en un edificio la posibilidad de movimiento a través del espacio, proporciona al arquitecto recursos que no están a disposición del escultor. Por su elección de los materiales, colores y texturas, por el juego en contraste de luces y sombras, por el adelanto y retroceso de los planos, por la clarificación y organización del plan en relación a la fachada, el arquitecto produce un símbolo complejo de propósitos y valores humanos, de emociones, sensaciones y sentimientos.

Nuestra época renunció correctamente al uso de símbolos anticuados en su arquitectura; y en ese momento, muchos arquitectos creyeron que era posible el renunciar a toda forma de simbolismo. Pero el real efecto del esfuerzo contemporáno de despojar a la arquitectura hasta convertirla en mera construcción, fué hacer de la máquina —el instrumento dinámico de ese cambio—, un objeto de veneración. Los sentimientos y las emociones que hasta entonces se vinculaban a organismos y personas, a instituciones políticas o a ideales religiosos, fueron canalizados hacia la máquina. Como el héroe de una casi olvidada pieza teatral de Eugene O. Neill, el moderno arquitecto hizo un Dios de la Dínamo, como si el solo significado de la vida para el hombre moderno, estuviera en el control de la materia y la energía, o en su ulterior trasposición de las austeras formas maquinistas a abstracciones despersonalizadas, como los cubistas y los últimos abstraccionistas les dieran forma en sus pinturas. Mucho de lo que apareció con la máscara de estricto funcionalismo o de austero racionalismo durante la última generación en arquitectura, fué en cierto modo una forma de fetichismo; una sobrevaloración de la máquina —o de la sombra abstracta que la máquina proyectada sobre la mente— como un objeto de admiración.

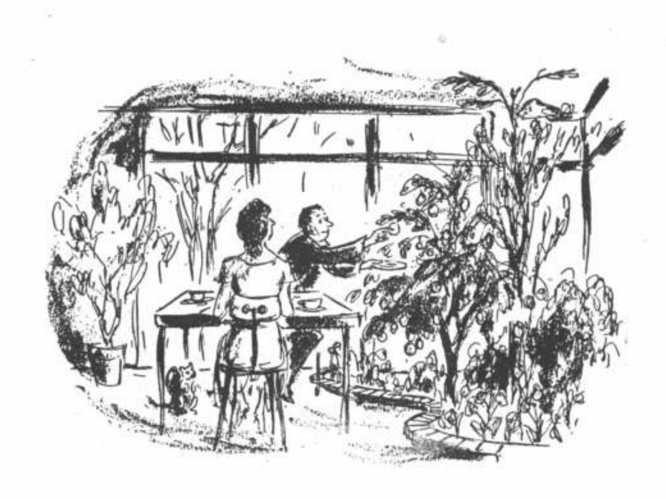
Ahora bien, como símbolo, la máquina podría adecuadamente haber representado la cruda cultura industrial de mediados del siglo diez y nueve: una época con excesiva confianza sobre los beneficios del progreso mecánico, brutalmente negligente respecto a las muchas inhumanidades que acompañaron al proceso. Desde luego, la máquina representaba, aun en su rigidez y su desnudez, algo superior al degradado humanismo del ornamento victoriano, con sus sórdidas y mal proporcionadas formas mecánicas y su intoxicado sentimentalismo. Pero nosotros sabemos hoy, en 1952, lo que la gente no podía saber en 1852, que la máquina, aun en su más avanzada evolución, representa solamente un fragmento del espíritu humano; el mismo poder que ella ha puesto a disposición del hombre puede, en vez de traer una época de paz y plenitud, reducir a la humanidad a la extrema barbarie de una guerra de exterminación radioactiva.

Afortunadamente, la nuestra no es sólo una edad de Faraday, Clerk-Maxwell y Einstein, de Watt, Bressemer y Taylor; es también la edad de Darwin y Bergson y Haldane, de Freud y Geddes y Toynbee, de Kropotkine, Howard y Schweizer. En pocas palabras, la nuestra es una época de profunda exploración psicológica y elevada responsabilidad social. Gracias a los progresos de la biología y de la psicología, comenzamos a comprender la totalidad del hombre; y es más que tiempo para que el arquitecto demuestre esa misma comprensión en otros términos que los



"Aun las funciones mecánicas mismas, descansan en valores humanos: el deseo de orden, de seguridad, de poder; pero presumir que esos valores son, en todo caso, absolutamente predominantes y que eliminan la necesidad de otras cualidades, es limitar la naturaleza del hombre mismo a aquellas funciones que sirve la máquina."

de la economía, la eficiencia y la mecánica forma arbstracta. En el mundo multidimensional del hombre moderno, los intereses subjetivos y los valores, las emociones y los sentimientos, juegan una parte tan importante como el marco físico; la nutrición de la vida se vuelve más importante que la multiplicación del poder y las mercaderías standarizadas, consideradas como fines en sí mismas. Ya la máquina no puede simbolizar adecuadamente nuestra cultura, como no lo podría hacer un templo griego o un palacio del Renacimiento. Por el contrario, sabemos que nuestra preocupación casi compulsiva por el orden rígido de la máquina, es en sí misma un síntoma de debilidad; de inseguridad emocional, de sentimientos reprimidos, de una retirada general de las demandas de la vida. Persistir en el culto religioso de la máquina, a esta fecha, es revelar una incapacidad para interpretar los desafíos y peligros de nuestro tiempo. En este sentido, los escritos polémicos de Le Corbusier, comenzando con su publicación "Hacia una Nueva Arquitectura", fueron en no poca medida de influencia reaccionaria; retrospectiva más bien que profética.



"Fué la idea de lo orgánico mismo, el deseo de abarcar a la naturaleza, que llevó a la introducción del jardín en los interiores..."

Todo esto no procura afirmar que la doctrina según la cual la forma se deriva de la función es errónea. Lo que era falso era la estrecha aplicación que se hacía de la fórmula. Actualmente el funcionalismo está sujeto a dos modificaciones principales. La primera es que no debemos tomar a la función solamente en un sentido mecánico, como de aplicación únicamente a las funciones físicas del edificio. Ciertamente las nuevas facilidades y funciones mecánicas requerían nuevas formas; pero también las exigen los objetivos sociales y las nuevas ideas psicológicas. Hay muchos elementos en un edificio, aparte de los elementos físicos, que afectan la salud, el confort y el placer del usuario. Cuando se toma en cuenta el total de la personalidad, la expresión o el simbolismo, se convierten en una de las preocupaciones fundamentales de la arquitectura; y mientras más complejas son las funciones que hay que servir, más variadas y sutiles han de ser las formas. En otras palabras —y esta es la segunda modificación—, la expresión misma es una de las primeras funciones de la arquitectura.



"...todo edificio está condicionado por la cultura y los fines personales, como por las necesidades mecánicas y físicas."

En materia de sanidad, por ejemplo, el arquitecto puede calcular el número de pies cúbicos de espacio necesario para proporcionar aire a mil personas en un auditorium; y con la ayuda de la exacta ciencia de la acústica —más un poco de suerte— puede diseñar un edificio que permita a todas las personas oír con un máximo de claridad todos los sonidos que se hagan para beneficio del auditorio. Pero después que el arquitecto haya hecho todos esos cálculos, tiene que balancear esos factores con otras consideraciones que se refieren al efecto que el espacio y la forma tienen sobre el alma humana. En las catedrales de la Edad Media, la economía, el confort y la buena acústica eran alegremente sacrificadas en beneficio de la magnificación y del misterio, de una manera encaminada a anonadar al creyente. En términos de cultura medieval, eso era a la vez simbolismo efectivo y verdadero funcionalismo. En la sociedad aristocrática estrictamente escalonada del Renacimiento, en la que la música misma estaba subordinada a los fines de las ostentosas paradas de las familias de la alta sociedad, buscando de impresionarse unas a otras y al populacho, la forma de herradura de Paladio de los teatros de ópera, con pobres condiciones acústicas, pero con excelente visibilidad para los ocupantes de los palcos, hacía justicia a las funciones del edificio en cuanto a la importancia social, tal como la comprendía aquella cultura.

En otras palabras, todo edificio está condicionado por la cultura y los fines personales, como por las necesidades me-

cánicas y físicas. De acuerdo a eso, un funcionalismo orgánico, no puede conformarse con una solución mecánica o fisiológica. Así, al reconstruir la Cámara de los Comunes, Mr. Winston Churchill insistió sabiamente que el espacio para sentarse debía ser considerablemente menor que el número real de miembros de la cámara, para conservar la intimidad del debate, bajo condiciones normales de asistencia. Tal decisión fué tan acertada, como inepta fué la decoración medieval que se utilizó; allí, un original arquitecto moderno podría haber encontrado una forma de hacer eco, en trabajos de escultura original, a las ceremonias tradicionales y a los símbolos tan asiduamente conservados en el Parlamento Británico, comenzando con esa reliquia medieval que es la maza del Speaker.

La arquitectura de Frank Lloyd Wright estaba sujeta a una cantidad de arbitrarias críticas despreciativas allá por el año veinte y tantos, cuando la mecanización y la despersonalización cubista eran considerados, con Le Corbusier, como los ingredientes suficientes de la forma contemporánea. Pero ese menosprecio estaba basado justamente en las cualidades que hacían que la arquitectura de Wright fuera superior al trabajo de la escuela de Le Corbusier. En el trabajo de Wright, los elementos subjetivos y simbólicos eran tan importantes como las exigencias mecánicas. Desde su primera casa de la pradera en adelante, tanto la planta como las fachadas de los edificios de Wright estaban inspirados por los ideales humanos y por un sentido de lo que es debido a la persona cuyas variadas necesidades e intereses deben reflejarse en el edificio. Fué la idea de lo orgánico mismo, el deseo de abarcar a la naturaleza, que llevó a la introducción del jardín en los interiores; fué la idea de la horizontalidad como una expresión de la pradera que llevó a Wright a acentuar las líneas horizontales en sus primeras casas regionales. Así también, en los últimos trabajos de Wright, una figura geométrica: un círculo, o un exágono o una espiral, es decir la expresión de una preferencia humana subjetiva, proporciona el esquema alrededor del cual se desarrolla el edificio. En tales casos, como lo señala el desaparecido Mattew Nowicki, la vieja fórmula está invertida: la función sigue a la forma.

Ahora bien, cuando la expresión subjetiva cobra importancia preponderante, los resultados no siempre son felices, como ocurría en el caso de edificios del Renacimiento, en que el ideal de un equilibrio alrededor de los ejes y la simetría, determinaban tanto las plantas como las fachadas. Pero afirmar esto es admitir que si las funciones mecanizadas, tomadas aisladamente, no llenan todas las necesidades humanas, así las expresiones subjetivas, si están divorciadas de las consideraciones prácticas, pueden resultar caprichosas y un desafío al sentido común. De acuerdo a ello, mientras más sensibilidad tiene el arquitecto para la expresión y mientras más capaz es de transformar el "edificio" en "arquitectura" mayor es la necesidad del autocontrol y de la autodisciplina: por encima de todo, para subordinar su intención interior al carácter y los propósitos del cliente

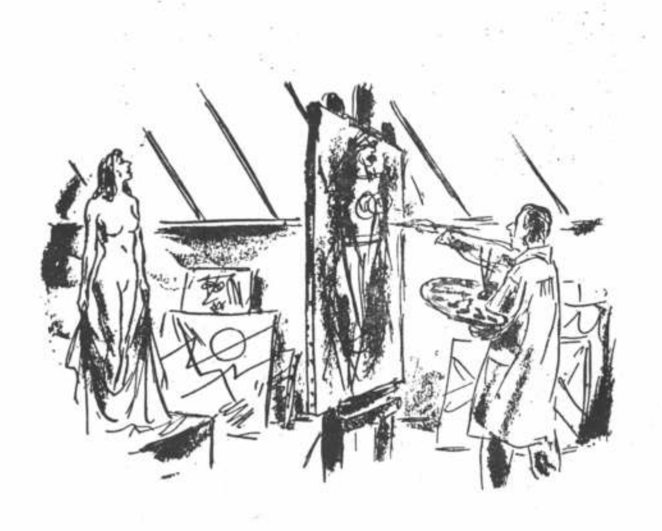
En sus últimos trabajos, Wright a veces no es impecable: en casos aislados ha tratado con un cliente suficientemente seguro de sí mismo para ponerse frente a frente con el desbordante genio de Wright. El arquitecto que, entre nuestros contemporáneos, estuvo más acertado para resolver los problemas de la función y la expresión, fué el mismo Nowicki, cuya temprana muerte en un accidente de aeroplano en 1950, fué una pérdida comparable a la que la arquitectura soportó con la desaparición de John Wellborn Root, a edad igualmente corta. En el curso de sus cuarenta años de intensa vida, Nowicki había pasado por varias fases de la arquitectura moderna, representadas por el cubismo, por el funcionalismo mecánico y el *Sachlichkeit*, por el estilo internacional de Le Corbusier. Firmemente arraigado en nuestra época, consideró la unidad standard, el módulo, como una disciplina esencial para el arquitecto moderno: el ingrediente mínimo para la forma. En proyectos tales como el del gran anfiteatro de Raleigh en North Carolina, ahora en construcción, él usó la típica forma moderna, el arco parabólico, para cerrar las filas delanteras de las tribunas suspendidas: una hazaña acrobática de gran audacia y belleza apropiada a la función que servía.

Pero Nowicki sabía que todos los edificios hablan un lenguaje y que ese lenguaje debe ser comprendido por la gente que lo usa. Cuando trabajó en los proyectos preliminares para la biblioteca y el museo que debían levantarse cerca de la casa de gobierno estadual de Raleigh, tomó en cuenta el amor y la afección que la gente de Nort Carolina tiene por esa sobria pieza de clasicismo provincial. Con el ob-



"Ahora bien, cuando la expresión subjetiva cobra importancia preponderante, los resultados no siempre son felices..."

jeto de respetar ese sentimiento, se dispuso a emplear la luz artificial en todo el edificio nuevo, a fin de utilizar una sólida estructura de mampostería que, en su nueva manera moderna, encajaría dentro del tema del antiguo y venerado edificio. Ese tacto, esa comprensión, esa simpatía humana están en pleno contraste con la constante demanda de Le Corbusier para que la gente se corte a la medida de su propia arquitectura: como Procusto, amputará la pierna humana o estirará su alma para que convengan a la forma que él crea arbitrariamente.



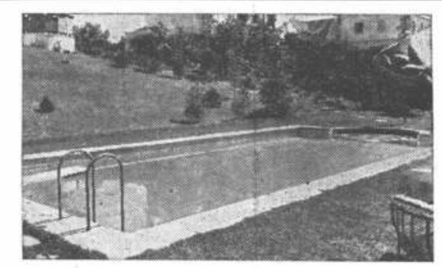
"...como el cuerpo desnudo, cuando está desarrollado armoniosamente, no necesitan otro ornamento o vestido para realizar la belleza.'

Así también, cuando Nowicki fué a la India para trabajar en el Capitolio de Punjab Oriental, no llevó esterotipos listos desde occidente, sino que absorbió, con su maravillosa sensibilidad y facultad intuitiva, el modo de vida hindú, con simpatía aún para la insondable riqueza y complejidad que se expresaba tradicionalmente en ornamentos. En los esbozos para las viviendas y las unidades vecinales y, sobre todo, en uno de los esquemas para el Capitolio, Nowicki tradujo esa riqueza en esquemas y planos que eran totalmente de inspiración vernacular moderna, y, sin embargo, eran nativo respecto a la escena y en resonancia con la personalidad hindú y la vida familiar de la India.

Rigurosa en sus fundamentos mecánicos y espaciales, su arquitectura se eleva por encima de ellos al plano de lo social y lo personal. Por su simpatía humana, su reverencia por todas las expresiones genuinas de la vida, estaba equipado como ningún otro arquitecto de su generación para realizar una total reconciliación de lo orgánico y de lo mecánico, de lo regional y de lo universal, de lo abstracto-racional y de lo personal. A lo largo del sendero que él comenzó a abrir, la arquitectura moderna, si ha de desarrollarse y crecer, debe seguir creando formas que unan todos los aspectos de organismo humano, cuerpo y espíritu.


VALVULAS
DIOGENES
SANITARIAS
SON ARTICULOS NOBLES INDUSTRIA ARGENTINA
VENTA EN TODAS LAS CASAS DEL RAMO
ESTABLECIMIENTOS METALURGICOS PIAZZA HNOS. INDUSTRIAL, COMERCIAL FINANCIERA E INMOBILIARIA
Sociedad de Responsabilidad Limitada - Capital MSN. 5.000.000.-


HERRAJES
para obras
D.C
MARCA REGISTRADA
HIERROS
ACEROS
CHAPAS
ALAMBRES
CAÑOS
MAQUINAS
ESTABLECIMIENTO
DESCOURS & CABAUD
S. A. INDUSTRIAL y COMERCIAL
SUCURSAL BUENOS AIRES: BOLIVAR 438/50 T. E. 30-0461
OTRAS SUCURSALES EN:
ROSARIO - CORDOBA - BAHIA BLANCA - SANTA FE - TUCUMAN - MENDOZA - SALTA
SGO. DEL ESTERO - RAFAELA - RESISTENCIA



LA MECANIZACION DE LA...

(Viene de la pág. XXII)

los progresos realizados en lo relativo a la puesta en obra.

En Inglaterra, se manifiesta la tendencia a la separación de los transportes verticales y horizontales. Los primeros se cumplen generalmente por montacargas. Para los segundos utilizan las carretillas y vagonetas arrastradas generalmente a mano. Las grúas, generalmente "derricks", son, sobre todo, empleadas para la erección del armazón.

En Estados Unidos de Norteamérica, país altamente mecanizado, ha sido creado todo un material montado sobre neumáticos, destinado a la construcción de habitaciones. Se caracteriza por su gran movilidad, favorecido en ello por las buenas condiciones del rodado.

En Francia y en Suiza, los servicios de acarreo se hacen, sobre todo, por rieles. Las grúas giratorias, a menudo de unos 30 a 40 metros de altura, colocan los materiales en su lugar, desde los fundamentos hasta el techo. Ellas reciben gran favor de los constructores. La fabricación del hormigón en usinas o por camiones mezcladores según los métodos americanos no ha sido adoptada en Europa. Con todo, las bombas para cemento comienzan a ser utilizadas más ampliamente.

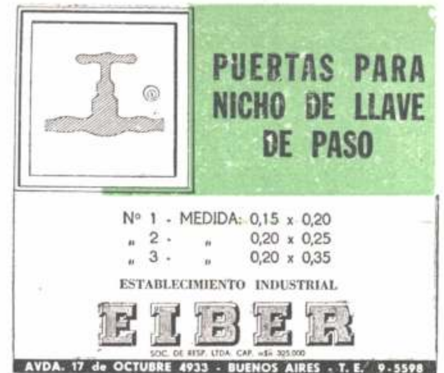
En cuanto a la maquinaria portátil (sierras, muelas, martinetes, tijeras para cortar varillas de acero)

(Sigue en la pág. XXXIV)

AVISOS CLASIFICADOS

AVISOS CLASIFICADOS















INSTALACIONES de

Calefacción | GAS
Industriales | SUPERGAS
Contra Incendio
Petróleo

CHARCAS 1927 44-5600

MOSAICOS

REVESTIMIENTOS Y ESCALERAS

V. MOLTRASIO e HIJOS

S. R. L. - Capital $ 260.000

Exp. y venta: **Fed. Lacroze 3335**
T. E. 54, Darwin 1868 - Buenos Aires



Dario J. Pascucci
CUCHA CUCHA 1567 59-9436



BUZONES PARA DEPARTAMENTOS "DE LUXE"
Reglamentarios y Casillas de Correos



Para exteriores y empotrar en pared. Tableros de Puertas, Pilares, Tranqueras, Cortinas.
Se preparan en un solo block.

Sobre formas y dibujos. Cerraduras "TIPO YALE", Tarjeteros y Vidrios. SERVICIOS DE ARREGLOS Y REPUESTOS

Solicite Catálogo

Tall. Met. C. V. CARDARELLI
Jorge Newbery 4814-16 - T.E. 54-2592

PRIMIGAS



LEONARDO & Cía.

Compañía de instalaciones de cañerías de gas y supergas y cañerías de incendio

SANTA FE 5384 T. E. 72-8537

AVISOS CLASIFICADOS



C. G. KASSLER & Cía.

IND. Y COM. S.R.L. - CAP. $ 500.000.-

★

ESPECIALIZADOS EN

GAS INDUSTRIAL

Habilitación, Consejo, Ingeniería Industrial Nº 70

INSTALACIONES DOMESTICAS y en OBRA

CALDERAS
HORNOS
QUEMADORES IND.

LAVALLE 913 — 35 - 5570

PARQUETS

ROBLE ESLAVONIA
ALGARROBO BLANCO
CALDEN

●

NICOLAS CAP

Soc. Resp. Ltda. - Cap. m$n. 30.000.-

ORO 2270/72 - Bs. As. - T. E. 71-4258



FABRICA DE CORTINAS ENROLLABLES DE MADERA

Cortinas Ideal S. R. L.

CAPITAL $ 240.000.- m/n. c/l.

PERSIANAS PLEGADIZAS
CELOSIAS MIXTAS

★

DOLORES 432 — T. E. 69-0933

MATAFUEGOS

"DRACO"

AYACUCHO 1045

T. E. 42-5829 — Bs. As.



AZULEJOS Y REVESTIMIENTOS

"Marlite"

AUTORIZADOS POR OBRAS SANITARIAS DE LA NACION

PABLO ARRIGONI

FORMOSA 353 — T. E. 60 - 4611



LA MECANIZACION DE LA...

(Viene de la pág. XXX)

parece destinada a una utilización intensiva, en razón de su influencia sobre el precio y la rápida ejecución.

3. Los problemas planteados a la investigación

¿Cómo se introduce el uso de tales máquinas? En el pasado, se hizo por la iniciativa de constructores que no poseían sino muy poca información sobre la naturaleza y amplitud del trabajo al cual ellas estaban destinadas. Esto explica en cierta medida los prejuicios desfavorables que acompañan a menudo a la mecanización.

La introducción de un material eficaz no es posible sino gracias a una cooperación íntima entre empresarios y constructores de máquinas, que confrontan sus puntos de vista en trabajos experimentales. Un factor importante, sobre todo para los pequeños empresarios, es la amortización. Con excepción de las mezcladoras de hormigón, muy pocas máquinas han sido concebidas, teniendo en cuenta las posibilidades de esos pequeños empresarios.

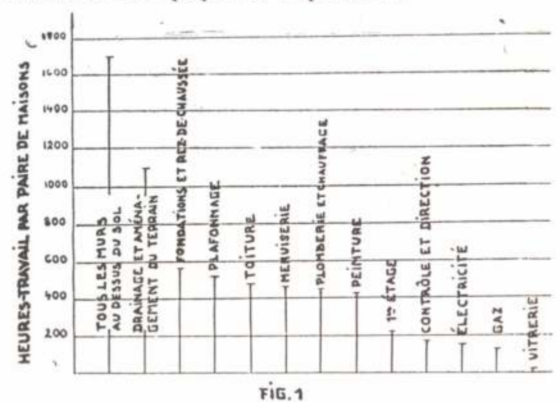


FIG. 1

Heures-travail par paire de maisons: horas trabajo por par de casas. Tous les murs au dessus du sol: todos los muros sobre el suelo. Drainage et aménagement du terrain: drenaje y perparación del terreno. Fondations et raz-de-chaussée: cimientos y planta baja. Plafonnage: cielo rasos. Toiture: techos. Menuiserie: carpintería. Plomberie et chauffage plomería y calefacción. Peinture: pintura. 1er. etage: primer piso. Contrôle et direction: control y dirección. Electricité: electricidad. Gaz: gas. Vitrerie: vidriería.

Obra N.º	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Media
Pares de casas observadas	27	25	10	21	23	16	29	11	25	18	27	30	
Número de hombres: para cargar	3	4	2	3	2	2	4	2/3	4	2	2	3	
Número de hombres: en la hormigonería	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Número de hombres: en el transporte	3	3	1	3	2	2	4	2/3	3	4	2	3	
Número de hombres: en la colocación del sitio	2	1	1	1	1	1	1	1/2	1	2	2	1	
Número de hombres: en la dirección	—	1	—	—	1	—	—	1	1	1	—	—	
Número de hombres: total	9	10	5	8	7	6	10	7/10	10	10	7	8	8
Longitud media del circuito de las carretillas (en yardas)	20	20	20	20	25	17	25	25	20	17	20	13	
Cantidad de hormigón por par (en yardas cúbicas)	11	8.2	9	9.2	10.1	8.75	23.4	8.5	10.75	17	13	10.2	
Horas-trabajo por par	29.6	26.7	56	42.4	41.6	49.6	86.8	49.3	40	105.3	42	95.8	
Yardas cúbicas colocadas por hora	3.34	3.07	0.8	1.74	1.70	1.06	2.70	1.36	2.70	1.60	2.16	0.85	2
Yardas cúbicas colocadas por hora-trabajo	0.37	0.31	0.16	0.22	0.24	0.18	0.27	0.17	0.27	0.16	0.31	0.10	0.23
Hormigón colocado	en excavación							sobre planta					

Nota: una yarda= 0,914 metros;
una yarda cúbica = 0,765 metros cúbicos.

FIG. 2

Esa situación reclama que se ponga en pie un programa de investigación cuyo fin sería, en primer lugar, descubrir las características del trabajo que hay que hacer y cómo debe ser adaptado al empleo de aparatos mecánicos; luego, cuáles serían las máquinas a emplear y cómo utilizarlas mejor.

Tal tarea ha sido emprendida en Iglaterra luego de la segunda guerra mundial. Eso se justifica tanto mejor si se recuerda que el 15 por ciento de los capitales invertidos anualmente en ese país, lo son en la construcción de alojamientos.

4. Análisis de la construcción de habitaciones

El método aplicado en la *Building Research Station*, se descompone en cinco operaciones principales:

a) *Observación de la puesta en obra*

Estas observaciones han sido hechas sobre 18 obras, cada una de 50 a 100 casas. Los datos reunidos así, han sido agrupados de manera de hacer posibles las comparaciones.

La figura 1 da una descomposición de la mano de

obra (en horas-trabajo) incorporada en la construcción de casas de ladrillos, gemelas, de 90 metros cuadrados de superficie edificada cada una y provistas de un anexo de 7,5 metros cuadrados. De la misma manera, se ha estudiado la repartición de la mano de obra necesaria para el acarreo de las 240 toneladas de materiales utilizados por par de casas. Esas cantidades de mano de obra han sido puestas en correspondencia con las cantidades de materiales empleados.

Todas esas observaciones han permitido revelar, luego de un estudio profundo, las operaciones susceptibles de ser mecanizadas.

b) *Análisis de las operaciones*

Describiremos aquí el análisis de la operación de hormigonado de los cimientos y del piso bajo. Ese trabajo es generalmente cumplido por un equipo de 8 a 13 hombres con la ayuda de una mezcladora que produce 200 litros de hormigón por mezcla, siendo transportado en carretillas.

La tabla de la figura 2, ilustra el nivel de productividad en diferentes obras. Se acusan variaciones de 300 por ciento, permaneciendo bajo el nivel medio de productividad. Señalemos que un examen preliminar mostró que un tercio del tiempo total necesario para la operación es improductivo (arreglos y limpiezas). Eso confirma el interés que hay en hacer las operaciones lo más continuas posible.

Con el fin de asegurar las ventajas de una mecanización más pujante, los componentes de cada operación deben, a su turno, ser analizados en detalle.

Así, en el ejemplo precedente, el estudio nos ha revelado que la causa de una mala productividad residía en el tiempo necesario para llenar las carretillas en la mezcladora. La figura 3, muestra el efecto sobre el rendimiento de una mezcladora de doscientos litros.

La operación de vaciar la mezcladora de hormigón necesita un minuto y medio con seis cargas de carretilla. Esto tiene como consecuencia la prolongación del ciclo y la reducción en un 30 por ciento del rendimiento de la máquina.

La influencia del número de rodados y del camino a recorrer es muy importante. Los gráficos muestran que la mejor productividad se obtiene por un equipo de 3 rodados efectuando un corto trayecto. Los equipos de 2, 4 y 5 rodados parecen poco económicos, sea cualquiera el trayecto.

Este estudio muestra así, elocuentemente, que un aumento de la mano de obra raramente se traduce en un aumento de productividad.

c) *Características de las máquinas*

A esta altura, es posible especificar las características exigidas a las máquinas.

En el ejemplo tratado, es claro que un vehículo de capacidad suficiente para contener una mezcla entera es indicado para reemplazar a las carretillas. El trabajo a realizar por esa máquina, su velocidad y la naturaleza del terreno de circulación deberán ser adecuados. Lo mismo ocurre respecto a su precio máximo admisible y a su costo de utilización;

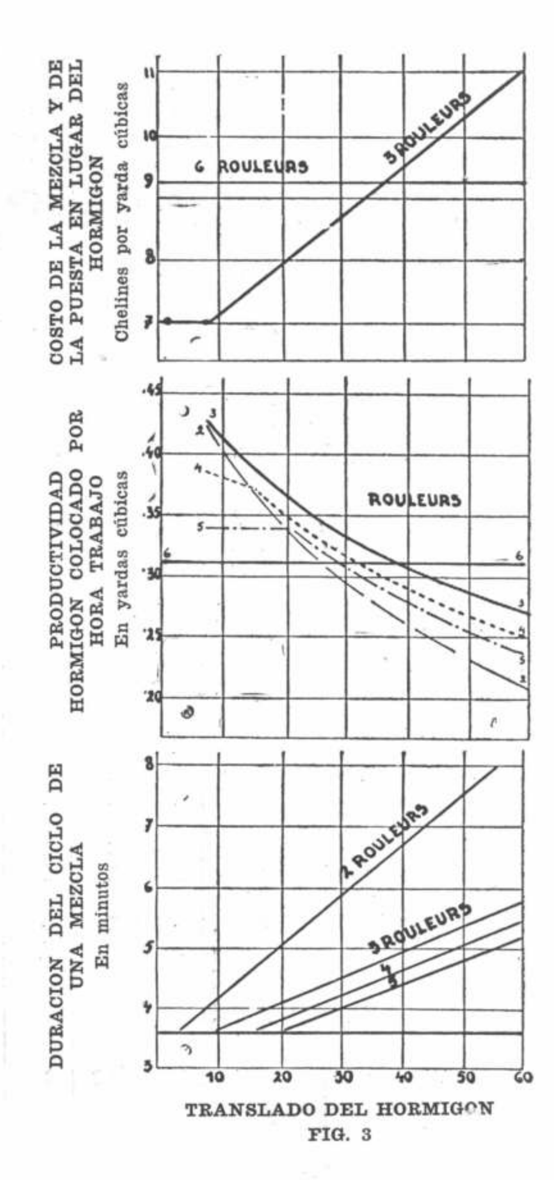


FIG. 3

d) *Desarrollo de las máquinas*

Con la ayuda de esos datos, los fabricantes de material pueden crear las máquinas e introducirlas en el mercado. Para generalizar su empleo es preciso ponerlas a prueba.

e) *Experimentación del material*

Esta misión está generalmente en manos de un organismo gubernamental capaz de centralizar los informes y aclararlos por estadísticas detalladas.

La experiencia, comenzada en la estación experimental, es continuada en obras. Esa es la base sobre la cual se puede hacer la comparación entre la productividad de la máquina y la obtenida por los viejos métodos. Esto no es posible sino a la luz de condiciones comparables y no debe conducir a la creación de un ambiente artificial susceptible de falsear las observaciones.

(Continuará)



Artes Gráficas Alfonso Ruiz — Gral. Urquiza 564